MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski | Zeszyt III

PROSIMY OPŁACIĆ PRENUMERATĘ
ZA II-ie PÓŁROCZE

FELIKS KĘCKI

PIOTR MASZYŃSKI

(WSPOMNIENIE POŚMIERTNE)

Zaledwie minęło kilka miesięcy od czasu, w którym cała Polska z uczuciem radości przyjęła wiadomość o przyznaniu państwowej nagrody muzycznej człowiekowi o gołębiem sercu, dobremu synowi Ojczyzny i wybitnemu artyście — Piotrowi Maszyńskiemu. Obecnie zaś stajemy bezradni wobec bolesnej rzeczywistości — śmierci, która zabrała nam Zasłużonego Laureata.

Ubyło jedno życie a z niem artysta wysokiej miary, artysta z tej nielicznej już garstki muzyków najstarszej generacji, którzy, pracując w najcięższym dla Polski okresie popowstaniowym, budzili polskość w narodzie.

Gdy ogarniemy spojrzeniem retrospektywnem całe życie niedawno zmarłego artysty, jego cichą — pełną skromności — pracę bez żądzy rozgłosu, musimy stwierdzić, że ś. p. Maszyński był osobistością niezwykłą, przerastającą wiedzą, talentem i charakterem innych pracowników na polu muzycznem.

Wówczas, gdy niejeden z Polaków rozwijał swą działalność muzyczną na obczyźnie, aby osiągnąć tam sławę i korzyści materjalne — Maszyński pracował wytrwale w kraju, poświęcając wszystkie swe przymioty umysłu i serca dla Polski.

I w tym czasie, kiedy Polska gnębiona była przez zaborców, którzy na każdym kroku tłumili wszelkie objawy życia narodo-

wego — Maszyński pracował nad rozwojem śpiewu chóralnego. Oddany tej pracy, doskonale uświadamiał sobie, że tego rodzaju stowarzyszenia śpiewacze, krzewiące kult pieśni rodzimej, mają doniosłe znaczenie nietylko pod względem kulturalnym i społecznym, ale przedewszystkiem wywierają olbrzymi wpływ na podniesienie ducha i spójnię narodową. „Pieśń wszystkich zjednoczy" — było jedynem hasłem zmarłego artysty. Pozostał on przez cały swój pracowity żywot wierny polskiej pieśni, tej pieśni, która według jego słów była „jak blady kwiat, hodowany w ciemnej izbie, dokąd promienie słońca dostępu nie mają — żyła i rozwijała się pielęgnowana coraz gorliwiej".

Szczegóły biograficzne, których nie należy na tem miejscu pominąć jakkolwiek opisywane były po śmierci Maszyńskiego niejednokrotnie w licznych wspomnieniach, dadzą się zamknąć w krótkiej notatce.

Ś. p. Piotr Maszyński urodził się w Warszawie dnia 3 lipca 1855 r. W czasie nauki w gimnazjum warszawskiem, studjuje grę fortepianową u Aleksandra Michałowskiego oraz kompozycję u Roguskiego i Noskowskiego. Gdy Zygmunt Noskowski powołany został na stanowisko dyrektora zespołu śpiewaczego „Bodan" do Konstancji nad jeziorem bodeńskiem, młody Maszyński, nie chcąc przerywać rozpoczętej nauki u swego mistrza, podąża za nim do Szwajcarji. W kilka lat potem widzimy Maszyńskiego w charakterze zastępcy kierownika tego chóru. Ale tęsknota za krajem i gorące pragnienie służenia sztuce rodzimej odrywają myśl jego od obowiązkowych zajęć na obczyźnie, po kilku więc latach wraca do kraju, by od tej już chwili całe swe życie poświęcić rzetelnej pracy dla sztuki polskiej. Od r. 1884 obejmuje nowoutworzoną klasę śpiewu chóralnego przy Warsz. Tow. Muz. Niespożyta jednak działalność społeczno-muzyczna Maszyńskiego prowadzi do zorganizowania w r. 1886 na terenie byłego Królestwa pierwszego polskiego chóru, zrazu męskiego, później mieszanego, pod nazwą „Lutnia". Dla tegoż zespołu śpiewaczego opracowuje Maszyński śpiewniki, które pod tytułem „Lutnia" wyszły w szesciu tomach (od r. 1888—1905). Dalszym ciągiem „Lutni" jest wydawnictwo „Lirnik", oraz późniejszy „Rybałt". Wydawnictwa te obejmują najlepsze kompozycje chóralne wybitnych kompozytorów zarówno polskich (kilka Maszyńskiego), jak i obcych. Jako pedagog Maszyński obejmuje w r. 1894 niższą klasę gry fortepianowej w Instytucie Muzycznym, następnie przez szereg lat prowadzi klasę solfeżu, a także i klasę śpiewu zbiorowego. Na kilka lat przed

śmiercią wycofuje się całkowicie z Konserwatorjum Warszawskiego (przechodzi na emeryturę), zostawiając sobie ukochaną pracę w „Lutni“, na której czele stał blisko czterdzieści osiem lat.

Dnia 1 sierpnia b. r. zakończył swe życie w Warszawie.

Ś. p. Maszyński napisał wiele utworów muzycznych, jak: utwory orkiestrowe, sonatę skrzypcową c-moll, warjacje na kwartet smyczkowy; pieśni solowe: „Do ptaszyny“, „Do wiosny“, „Chłopca mi zabrali“, i wiele innych, kantaty na cześć Sienkiewicza i Chopina, muzykę do „Jasełek“ M. Konopnickiej oraz najwartościowsze utwory chóralne, zwłaszcza kwartety męskie.

Wspomnienie to byłoby jednak nie całkowite, gdybyśmy nie dodali kilka słów o zdolnościach literackich i publicystycznych Maszyńskiego, dzięki którym pozostawił on szereg cennych artykułów i recenzyj w czasopismach codziennych i muzycznych oraz tłomaczenia wielu libret operowych i tekstów pieśniowych.

BRONISŁAW RUTKOWSKI

ORGANIZACJA RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

W odpowiedziach na bardzo ciekawą i w skutkach — wydaje mi się — pożyteczną ankietę redakcji „Muzyki Polskiej“, ogłoszonych w Nr. 2 tego pisma, dominuje jedna zasadnicza myśl: ruch muzyczny w Polsce koncentruje się w kilku jedynie większych miastach — jak Warszawa, Poznań, Kraków, Lwów i Wilno, zaniedbane zaś całkowicie pod względem muzycznym są nasze miasta mniejsze, prowincjonalne, do których — poza muzyką mechaniczną — artystyczna, żywa muzyka prawie nie dociera. Konieczność rozszerzenia ruchu muzycznego poza granice wielkich miast, znalezienie w Polsce dla muzyki nowego, szerszego ujścia — oto wnioski najogólniejsze, które dadzą się wyciągnąć po uważnem przeczytaniu ankiety „Muzyki Polskiej“.

Niejeden powie, iż niewiele w tem wszystkiem jest nowego, że właściwie mówiono o tem już przed dwudziestu zgórą laty, a jednak rezultatów tych rozważań jakoś nie widzimy.

Słusznie. To też spodziewać się należy, iż muzycy młodszego dziś pokolenia, którzy zdają sobie dokładnie sprawę z istniejących niedomagań i anomalij życia muzycznego w Polsce, nie ograniczą się do teoretycznych rozważań i papierowych dyskusyj, lecz zechcą i potrafią wyciągnąć z tego praktyczne wnioski, zechcą i potrafią organizacyjnie i artystycznie pracować w myśl tych wniosków, Sądząc z ankiety, wydaje się to być nawet zupełnie pewnem.

Ponieważ sprawa odpowiedniej i przemyślanej organizacji ruchu muzycznego w Polsce — zdaniem mojem — jest jedną z najbardziej aktualnych i dla polskiej kultury muzycznej doniosłych, próbuję tu, chociaż w najogólniejszych zarysach, jeszcze raz ją poruszyć.

Istnieje w Polsce olbrzymia dysproporcja między ruchem kulturalnym kilku miast większych, a paruset miast mniejszych i miasteczek. Szczególnie zaś rażące one są w dziedzinie muzycznej. Bo jednak literatura, w postaci najnowszych książek i czasopism literackich, dociera często nawet i do t. zw. zapadłych zakątków; bo jednak, dzięki mądrej inicjatywie Reduty, dobry teatr, z najlepszymi aktorami, od czasu do czasu zagląda nawet i do małych miasteczek; bo jednak w ostatnich paru latach zorganizowane zostały objazdowe wystawy, przedstawiające retrospektywnie rozwój współczesnego malarstwa polskiego, grafiki i rzeźby.

I wydaje się, że jedynie w dziedzinie muzycznej brak było dotychczas jakiejś planowo przemyślanej akcji, mającej na celu organizowanie koncertów i audycyj w małych miastach prowincjonalnych.

Prawda, pojawiają się na prowincji od czasu do czasu jakieś reklamowane „sławy“ muzyczne (przeważnie — żyjące sławą z przeszłości), zjeżdżają opery objazdowe (najokropniejsza szmira operowa), operetki i zespoły kabaretowe (odpadki wielkomiejskich kabaretów), lecz wszystkie te imprezy, obliczone jedynie na zyski jeśli nie wykonawców, to impresarja, nie wnoszą wiele dodatniego do uśpionego, a czasami zaśmieconego życia artystycznego prowincji. A wszak zasadniczo rzecz biorąc — potrzeby kulturalne inteligenta — mieszkańca Suwałk, Święcian, Janowa i setek innych miast, są mniej więcej jednakowe, a czasami nawet i większe, co i inteligenta — mieszkańca Warszawy, Poznania i Lwowa. Karmienie prowincji niestrawną mieszanką muzyczną radja i odpadkami życia artystycznego wielkich miast szkodzi zdrowiu ogólnej kultury polskiej, degeneruje ją.

Powinna w Polsce powstać instytucja — i to czemprędzej — o charakterze muzyczno-ideowym, któraby ujęła w swoje ręce organizację ruchu koncertowego możliwie we wszystkich miastach prowincjonalnych. Wygląda to na kartelizację lub etatyzację ruchu muzycznego. Niech i tak będzie!... Prywatna inicjatywa nie potrafiła i chyba nie potrafi uregulować ruchu muzycznego w całym kraju, trzeba powierzyć te sprawy organizacji ideowej, skupiającej pracowników muzycznych z różnych działów.

Zadaniem takiej instytucji byłoby przedewszystkiem nawiązanie kontaktu z organizacjami kulturalno-oświatowemi i społecznemi, istniejącemi w poszczególnych miastach i miasteczkach, które podjęłyby się technicznej organizacji koncertów i audycyj

na swoich terenach. Z drugiej strony — należałoby porozumieć się z wykonawcami, tak solistami, jak i zespołami (zespoły kameralne, chóry), znanemi ze swoich zalet artystycznych, któreby zechciały wziąć udział w objazdowych koncertach i audycjach.

Programy organizowanych koncertów winny byłyby być dobrze przemyślane i nie zawierać nic przypadkowego. Zerwać należałoby całkowicie z dotychczas jeszcze pokutującą zasadą koncertów t. zw. popularnych, polegającą na zestawieniu bezsensownem ogranych i ośpiewanych utworów, zwanych kawałkami i wyjątków z większych dzieł. Z drugiej jednak strony, nie nanależałoby przeciążać programu utworami wprawdzie wartościowemi, lecz wymagającemi od słuchacza pewnego już osłuchania muzycznego, pewnej kultury muzycznej. Programy musiałyby być do pewnego stopnia dostosowane do środowiska kulturalnego słuchaczy.

Koncerty zbiorowe, w wykonaniu kilku artystów, znajdują lepszy oddźwięk i zrozumienie wśród słuchaczy niewyrobionych, niż recitale wybitnych nawet wykonawców.

Dobrze przez wykonawców przygotowany program mógłby być wyzyskany conajmniej w kilkudziesięciu miastach i miasteczkach. Zmniejszają się przez to znacznie koszta na pokrycie honorarjów wykonawców, gdyż będą one rozłożone na wielką ilość koncertów, o tym samym programie. Wykonawca, zadawalając się małem wynagrodzeniem za każdy koncert, łącznie za wszystkie koncerty otrzyma pokaźną sumę.

Obok koncertów wspominam stale o audycjach. Mam tu na względzie przedewszystkiem audycje dla młodzieży szkół ogólnokształcących.

W ostatnich latach władze szkolne coraz większy nacisk kładą na organizowanie w szkołach audycyj muzycznych. Nowy program śpiewu najwyraźniej zaleca audycje dla młodzieży szkół średnich. Kuratorjum warszawskiego okręgu szkolnego wydało zarządzenie, polecające już w bieżącym roku szkolnym organizowanie we wszystkich szkołach średnich, raz w miesiącu, audycyj muzycznych.

Nasuwa się pytanie: kto te audycje będzie organizował, jacy wykonawcy występować będą wobec bardzo odpowiedzialnego audytorjum i z jakim programem?... W programie śpiewu sprawa ta jest poruszona zbyt ogólnikowo i powiedziałbym nawet — mało fachowo, by można było organizując audycje szkolne na nim się oprzeć. Niektórzy sądzą, iż wystarczy, gdy na audycjach szkol-

nych zagra co umie i jak potrafi nauczyciel śpiewu, inni znowuż radzą posługiwać się do tego gramofonem.

Mnie się wydaje, iż w ten sposób organizowane audycje, nie rozbudzą u młodzieży większego zamiłowania i zainteresowania do muzyki.

I na tym terenie powstaje więc konieczność zorganizowania instytucji koncertowej, o której wyżej była mowa. Organizując koncerty w miastach prowincjonalnych, możnaby było w porozumieniu i współdziałaniu z władzami szkolnemi organizować również i audycje dla młodzieży szkolnej, o specjalnym programie. Nie trzeba chyba przekonywać, jak wielkie może mieć znaczenie tego rodzaju akcja dla przyszłości muzyki w Polsce.

Podane tu przezemnie w ogólnym zarysie projekty organizacji ruchu muzycznego są b. realne i nie przedstawiają zbytnich trudności przy ich realizacji. Twierdzę z pewnością, iż dobra muzyka, w dobrem wykonaniu znajdzie oddźwięk w miastach prowincjonalnych znacznie większy, niż w zblazowanych środowiskach wielkomiejskich. Naturalnie, tego rodzaju akcja muzyczna, szczególnie w początkowym swoim okresie, musiałaby być subwencjonowana przez władze państwowe lub samorządowe. Nie można bowiem liczyć na całkowite pokrycie wszystkich wydatków, związanych z tą pracą, kasą ze sprzedaży biletów—tembardziej, iż jednym z warunków powodzenia tej akcji byłaby taniość biletów. Chodziłoby tu jednak o sumy niewielkie, a w każdym bądź razie znacznie mniejsze, niż są wydawane na galwanizowanie takich np. instytucyj — jak opera.

Spodziewać się należy, iż racjonalna i ideowa organizacja ruchu muzycznego w Polsce znajdzie zrozumienie i poparcie u władz państwowych, instytucyj kulturalnych i społecznych.

Zadaniem muzyków młodszego pokolenia jest utorowanie szerszego łożyska dla ruchu muzycznego w Polsce. Potem można będzie mówić o rozwoju polskiej kultury muzycznej i jej pogłębieniu.

STEFANJA ŁOBACZEWSKA

CZY MUZYKA DZISIEJSZA MA FUNKCJĘ SPOŁECZNĄ?

(NA MARGINESIE ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ")

Stosunek sztuki do społeczeństwa i społeczeństwa do sztuki nigdy chyba nie był problemem tak bardzo aktualnym, jak dziś. Nigdy może dotąd w historji kultury nie potrzebowała sztuka tak bardzo pomocy tego społeczeństwa i nigdy naodwrót nie stało to społeczeństwo dalej od zagadnień i potrzeb sztuki, jak to ma miejsce w dobie dzisiejszej. Najmniej cierpi stosunkowo na tym stanie rzeczy literatura, której związek z życiem już z natury rzeczy jest bliższy, niż w każdej innej sztuce, i architektura, której rozwój postępujący zgodnie z duchem epoki, doprowadził już nawet do stworzenia nowego stylu, ściśle współczesnego w treści i w formie. Natomiast na malarstwie i rzeźbie, powołanych w przeciwieństwie do literatury i architektury do tego, by stwarzać prawie wyłącznie świat idealnych doznań estetycznych, zaciężył ten tragizm epoki silną ręką. Zaciężył zaś przedewszystkiem na muzyce i na muzykach. Rozdział pomiędzy artystą, a społeczeństwem jest tu zupełny i prawie beznadziejny.

Gdzie szukać przyczyn tego konfliktu? Czy wyłącznie tylko w społeczeństwie dzisiejszem, które — jak się to ciągle mówi i pisze — nie jest wogóle zdolne do przyjęcia jakiejkolwiek sztuki w poważniejszem znaczeniu, czy też może raczej wina leży po części także i po stronie samej sztuki, która, taka jaka jest, *nie może* trafić do społeczeństwa? Jest faktem niezaprzeczonym, że społeczeństwo nasze nie jest idealnym odbiorcą sztuki! Zbyt wiele ma przed sobą zadań, związanych bardziej bezpośrednio z tworzeniem nowych form bytowania nowego człowieka. Ma w sobie jakiś rys pierwotności w tem samem znaczeniu, w jakiem człowiek

pierwotny twórczy był wpierw na polu swych potrzeb materjalnych, zanim mógł sobie pozwolić na twórczość niematerjalnej i pozautylitarnej wizji artystycznej. Z czasem dopiero będzie można wychować to społeczeństwo dla celów sztuki, i to oczywiście dla celów nowej sztuki. Na terenie muzyki zdążają do tego nowe metody wychowania i wykształcenia, których rezultaty jednak odpowiadać będą potrzebom epoki w całej pełni dopiero wtedy, gdy wciągną w zakres swych metod nie jeden tylko typ muzyki, t. j. muzyki systemu dur—moll, ale *wszelkie* typy muzyki, przedewszystkiem i muzykę najnowszą. Znikną może wówczas przynajmniej nieporozumienia na temat samego języka muzycznego, którym przemawiają twórcy, uważający się za „współczesnych" w formie i środkach swej muzyki, a już sam ten fakt niemało ułatwi im nawiązanie kontaktu z publicznością.

A teraz zapytajmy z kolei, jak wygląda nasza dzisiejsza muzyka z perspektywy swej użyteczności dla społeczeństwa? Czy posiada ona jakiekolwiek dane, by zbliżyć się do tego społeczeństwa? Wszystko, co produkuje nasza epoka, a co ma prawo z racji swego poziomu technicznego nazwać się muzyką „współczesną", da się zamknąć w obrębie dwóch kategoryj estetycznych: są to albo utwory o założeniu wybitnie indywidualnem, przeznaczone nie dla społeczeństwa, ale tylko dla pewnej najdrobniejszej jego części, złączonej z twórcą wspólnotą ideałów artystycznych i znajomością techniki i rzemiosła, albo też jestto sztuka o nastawieniu popularnem, która usiłuje trafić do publiczności dzisiejszej przy pomocy dawnego języka, dawnych form i środków artystycznych. Pierwsza z tych kategoryj powstaje właściwie poza nawiasem społeczeństwa. Za wyjątkiem kilku, kilkunastu, czy kilkudziesięciu wtajemniczonych po fachu, ewentualnie równie nielicznych jednostek, stanowiących elitę intelektualną epoki i interesujących się eksperymentami na wszelkich terenach życia duchowego, mija się ona z potrzebami społeczeństwa. Bez względu bowiem na swą treść wewnętrzną wymaga ona dalekoidącego przygotowania specjalnego, nastawienia na nowy sposób słuchania, na nową estetykę. U przeciętnego słuchacza trafia wobec tego albo na obojętność, albo — co częściej — na wrogie zamknięcie się w kwietyzmie dawnych tradycyj. Druga z wymienionych kategoryj muzyki współczesnej trafia wprawdzie do szerszego koła słuchaczy, ale tylko w pewnym, bardzo ograniczonym sensie, t. zn. o tyle, że jestto muzyka dostępna dla nich i zrozumiała ze względu na język, którym przemawia, i na środki, któremi się posługuje. Ale i ona

rzadko tylko potrafi głębiej wzruszyć. Pominąwszy bowiem najszersze masy, które w muzyce szukają rozrywki w najbardziej powierzchownem znaczeniu, słuchacze wyczuwają tu podświadomie, że nie jestto muzyka wyrosła z ich własnych potrzeb wewnętrznych, z ich epoki, słowem z nich samych. Czują, że to wszystko było już gdzieś powiedziane, że więc pomału nie zostaje z tego nic ponad powtarzanie dawnych formuł pozbawionych żywej treści. Im wyżej intelektualnie stoi dana jednostka, im głębiej tkwią jej korzenie w duchowej współczesności, tem bardziej obcą, mimo zewnętrznej i technicznej zrozumiałości, będzie jej taka muzyka. Tak więc obie te kategorje muzyki, jakkolwiek są wytworem naszej epoki, nie są w ścisłem tego słowa znaczeniu sztuką współczesną. Stąd to dziwne zjawisko, że obie trafiają w próżnię. Społeczeństwo nie posiada właściwie „swojej" sztuki, zaś muzycy nie posiadają audytorjum, dla którego mieliby pracować.

Stosunki te, które na naszym wycinku twórczości muzycznej rysują się z przerażającą wyrazistością, powtarzają się i w innych środowiskach muzycznych. Zależnie od wrodzonych predyspozycyj rasowych, od ogólnego poziomu kulturalnego danego narodu i kraju i od realizowanych przez niego ideałów społecznych przeważa jedna lub druga z tych kategoryj z indywidualnie różnem zabarwieniem, ale istota rzeczy się nie zmienia. Muzycy całej Europy przymierają śmiercią głodową, tworząc sztukę w służbie jakichś ideałów nikomu nieznanych i *w danej chwili* społeczeństwu niepotrzebnych, albo sprzedają swój talent na usługi najniższych instynktów mas. Jakiemiż więc drogami podążyć miałby przyszły rozwój twórczości muzycznej, aby ona zbliżyć się mogła do swego społeczeństwa nietylko w formie, ale—co najważniejsze—i w treści? Względnie czy istnieje taka, niewyzyskana dotąd platforma tej twórczości, gdzie mogłaby się ona rozwijać w swobodnym i organicznym kontakcie ze społeczeństwem? I czy w naturze samej sztuki muzycznej dadzą się istotnie wykryć jakieś czynniki, które umożliwiłyby istnienie i rozwój twórczości muzycznej na tej platformie?

Byłoby rzeczą niezmiernie trudną i ryzykowną pokusić się o odpowiedź na to ostatnie pytanie z perspektywy samej tylko współczesności. Jest bowiem rzeczą ogólnie wiadomą, że im bliżej stoimy sami pewnego zjawiska, tem trudniej jest dotrzeć poprzez mnogość szczegółów indywidualnych do jego istoty i odkryć jego stosunki i związki ze zjawiskami otaczającemi je w czasie i w przestrzeni. Jednak dzięki zasadzie prawidłowości wszelkiego życia

wiemy, że pewne analogiczne sobie zjawiska, względnie kompleksy zjawisk, poddane są w najogólniejszych zarysach mimo pozornej przypadkowości i indywidualizacji tym samym prawom konstrukcji w czasie i w przestrzeni. Ta zasada prawidłowości pozwoli nam przypuścić już z góry, że społeczna funkcja muzyki realizuje się w najrozmaitszych momentach historji kultury poprzez najbardziej nawet indywidualne oblicza tych momentów w pewien niezmienny sposób. Badania historyczne zdają się potwierdzać te przypuszczenia, a tem samem pozwalają z jednostkowych faktów wyciągnąć wnioski ogólniejszej natury.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej tym faktom. Jak wyglądało w istocie to, co się potocznie nazywa „społeczną rolą“ muzyki w innych epokach historji muzyki? Względnie gdzie znajdziemy w historji kultury takie momenty, które w sposób jasny i niedwuznaczny tłumaczyłyby tę społeczną rolę muzyki i podstawy, na których ona oprzeć się może? A przedewszystkiem czem jest ta „społeczna rola“ muzyki? Teoretycznie zasadza się ona na wciągnięciu sztuki muzycznej w służbę ideałów ogólniejszych, niż jej własne, i równocześnie bardziej jednoznacznie sprecyzowanych. Ideałom estetycznym i indywidualistycznym muzyki jako sztuki przeciwstawia funkcja społeczna ideały mniejszej lub większej zbiorowości ludzkiej, związanej wspólnotą hasła. Hasło to w obrębie najrozmaiciej pojętych zasięgów ma na celu realizację harmonijnych form współżycia ludzi. Są to więc zawsze cele w gruncie rzeczy wyłącznie praktyczne. Takim właśnie celom służyć miała muzyczna twórczość starożytnej Grecji, wspierająca koncepcję państwa starożytnego, oraz średniowieczna muzyka chorału gregorjańskiego, jednocząca poprzez wspólne formuły liturgji wyznawców nowego Boga chrześcijańskiego, apostoła królestwa bożego na ziemi. Takim samym celom służy też muzyka u ludów prymitywnych [1]). Są to najbardziej jaskrawe, a może i jedyne równocześnie przykłady w historji, na których można studjować użyteczność muzyki dla celów społecznych. Przykłady te wykazują, że użyteczność ta była w każdym z poszczególnych wypadków raczej momentem *zamierzonym*, niż zrealizowanym. Jeżeli zaś dochodziło do częściowej realizacji, jak np. w Grecji, lub w Kościele chrześcijańskim średniowiecza, to tylko dlatego, że muzyka łączyła się tam

---

[1]) Brak miejsca nie pozwala mi tu niestety zatrzymać się nad formą, w jakiej dokonywa się w każdym z tych wypadków adaptacja muzyki dla celów społecznych.

stale ze słowem, które pomagało sprecyzować owe ideały społeczne. Podobnie w muzyce prymitywów łączy się muzyka stale z czynnikami kultu religijnego lub życia społecznego (tekst, recytowany do muzyki, obrzędy towarzyszące wspólnej pracy, przygotowaniom do bitwy i t. p.), które niedwuznacznie precyzują jej funkcję społeczną. Jestto zawsze i wszędzie muzyka stosowana.

Natomiast w całej historji kultury nie znajdziemy chyba ani jednego przykładu, gdzie muzyka t. zw. „absolutna", niewciągnięta w związek ze słowem, tańcem, czy jakimkolwiek programem pozamuzycznym służyć miałaby celom społecznym. Muzyka absolutna nietylko takich celów nigdy nie realizowała, ale — co więcej — one jej nigdy nie były narzucane. Widocznie uznane zostały milcząco raz na zawsze za sprzeczne z samą istotą muzyki. Bo też *są* one w rzeczywistości sprzeczne z istotą muzyki. Funkcję społeczną spełniać może z powodzeniem literatura, która też po wszystkie czasy używana była dla tych celów, po części malarstwo i rzeźba, których środki artystyczne mają możliwość przedstawienia jakiejś konkretnej idei. Nigdy zaś muzyka, gdzie formy dźwiękowe, stanowiące przedmiot doznania zmysłowego, rozumowego i emocjonalnego, dostępne są interpretacji subjektywnej w granicach bardzo szerokich zależnie od możliwości danego słuchacza. W muzyce niepodobieństwem jest ustalić jakąś absolutnie jednoznaczną platformę porozumienia, a tem więcej platformę, mającą służyć celom praktycznym.

Dzisiejsza twórczość muzyczna stoi na gruncie muzyki absolutnej. W historji muzyki nowoczesnej oznacza ona wyraźną reakcję przeciwko romantyzmowi z jego przewagą muzyki z tekstem i programem. Już sama ta okoliczność wystarcza, by zrozumieć jej nastawienie niespołeczne, indywidualistyczne i eksperymentalne, wystarczy też by wytłumaczyć wrogie zamknięcie się społeczeństwa przed taką sztuką, która niczem nie łączy się z jego najżywotniejszemi interesami. Niemniej zagadkowym pozostanie mimo tego sam fakt, że właśnie epoka, żyjąca tak wyłącznie w służbie haseł społecznych, jak nasza epoka, i tak szczęśliwie przetwarzająca wszelkie walory estetyczne na walory społeczne, posiada tak absolutnie niespołeczny typ twórczości muzycznej. Przywykliśmy bowiem potrzeć na sztukę każdej epoki jako na wypadkową dwóch, zgodnie działających sił. Pierwsza z tych sił jest linja ewolucyjna ogólnej kultury duchowej, której wycinek przedstawia dany okres czasu. Drugą jest linja ewolucyjna danego rodzaju sztuki, uzależniona nietylko od tych założeń ogólnokulturalnych.

ale i od wymagań materjału i środków, sztuce tej właściwych. Jednak we współdziałaniu obu tych sił istnieją przy zasadniczej zgodności niejednokrotnie pewne odchylenia.

Ogólna linja rozwojowa tej czy innej sztuki idzie po linji rozwojowej całokształtu kultury, ale poszczególne jej fazy niezawsze i niewszędzie pokrywają się z nią bez reszty. Im dalej od życia stoi z natury swej dana sztuka, tem luźniej związana jest jej linja rozwojowa z ogólną linją rozwojową kultury, i — jak pokazuje historja — tem później zostaje ona wciągnięta w orbitę tej wspólnej drogi poprzez czas i przestrzeń. Muzyka jako sztuka najbardziej abstrakcyjna, najdalej stojąca od życia, zawsze była czasowo na ostatniem miejscu w akcentowaniu tego, co pewien uczony nazwał tak pięknie „wolą twórczą epoki". Jej linja rozwojowa była w swych poszczególnych fazach zawsze w dużej mierze niezależna od drogi, którą szedł rozwój innych sztuk. Świadczą o tem przedewszystkiem te momenty, które oznaczają punkty zwrotne w historji form muzycznych; punkt przełomowy pomiędzy średniowieczem a renesansem, i drugi, dokonujący się w pierwszej ćwierci XX w., a streszczający się w przejściu od systemu dur-moll do systemów nietonalnych. Oba te punkty bynajmniej nie pokrywają się z ogólną linją rozwojową kultury europejskiej. Renesans, który na terenie literatury i sztuk plastycznych wydał największe swe arcydzieła już około roku 1500, w muzyce (mimo swe zjawiska wstępne, których znaczenie niejednokrotnie sztucznie bywa przez historyków akcentowane ponad swą wartość historyczną), zwycięża na całej linji dopiero około roku 1600, a więc o sto lat później, przeciwstawiając dawnej fakturze polifonicznej indywidualistycznie pomyślaną monodję z towarzyszeniem instrumentów. Podobnie dziś, gdy cała kultura naszej epoki przezwyciężyła indywidualistyczny sposób podejścia do „sztuki dla sztuki" i stawia twórczość artystyczną w służbie ideałów społecznych, muzyka jedna tkwi w kulcie rzemiosła i formy, akcentując wyłącznie estetyczne walory sztuki. Z ogólnego punktu widzenia nie jest to jednak bynajmniej sprzecznością, ale tylko naturalnym biegiem rzeczy. Poprostu nie wyżyły się widocznie jeszcze energje twórcze poprzedniej epoki, hamować sztucznie ich rozwój byłoby co najmniej niedorzecznością historyczną. Okoliczność ta tłumaczy nam, dlaczego wszelkie, lansowane dziś próby „uspołecznienia" muzyki nie doprowadzają do bardziej zadawalających rezultatów. Robią one wrażenie jakiejś etykietki doczepionej od zewnątrz, podczas gdy sama treść obra-

ca się albo wokoło koncepcyj skrajnie indywidualistycznych, albo szuka pomysłów w obrębie formuł dawno przeżytych. W dzisiejszym stanie rzeczy trudno nawet jeszcze przewidzieć, czy wszechobecna fala uspołecznienia sztuki obejmie z kolei i muzykę i w jakiej formie się to stanie.

Rola każdej generacji, przeżywającej konflikt dwóch epok, ma w sobie coś tragicznego. Generacja taka jest zawsze zmuszona burzyć swe dawne ideały, jeszcze zanim potrafi uwierzyć w nowe, a rola jej jest tem tragiczniejszą, gdy zmuszona jest nosić na swych barkach ciężar konfliktu, rozgrywającego się nierównomiernie na poszczególnych odcinkach życia duchowego. A ta rola przypadła właśnie w udziale naszej generacji muzycznej. Może zrozumienie tego faktu odciąży ją choć w części ze spoczywającej na niej odpowiedzialności, może nauczy nas wyrozumiałości zarówno w stosunku do tych, którzy zamykając się w wieżach z kości słoniowej zdają się gardzić społeczeństwem, jak i do tych drugich, którzy z nazbyt lekkiem sercem wychodzą naprzeciw niego, zaprzedając swą własną osobowość twórczą. Bo tak jedni, jak i drudzy to wielcy samotnicy, którzy padają ofiarą epoki, i którzy na różnych drogach walczą o to najświętsze dla artysty prawo wypowiedzenia się i kontaktu z odbiorcą.

Dr. LUDWIK BRONARSKI

W SPRAWIE NOWEGO WYDANIA DZIEŁ CHOPINA

Niedawno zorganizowany Instytut im. Fryderyka Chopina postawił sobie za jedno z głównych zadań „uskutecznienie kompletnego wydawnictwa naukowo-artystycznego dzieł Chopina" [1]). Sprawa staje się więc znowu aktualna. Już przed kilku laty dokonanie krytycznego wydania dzieł Chopina określone zostało jako „kulturalny postulat odrodzonej Polski" [2]). Rzucona wówczas myśl stała się jednak podobną owemu ziarnu, które „padło na opoczyste, gdzie nie miało ziemi wiele i wnet wzeszło, ale iż nie miało korzenia, uschło". Tymczasem E. Ganche zapowiedział ukazanie się nowego wydania dzieł Chopina, które miało oprzeć się na nowo znalezionych, cennych materjałach i wskrzesić całokształt myśli twórczej Chopina w jej najczystszej formie. Należało więc czekać, czy problem nie zostanie definitywnie rozwiązany. Wydanie oksfordzkie znalazło się wreszcie na półkach księgarskich. Zbadanie owych kilkunastu z pietyzmem i w starannej szacie zewnętrznej wydanych zeszytów okazało jednak, że ta bezsprzecznie cenna publikacja krytycznego wydania dzieł Chopina zbytecznem nie uczyniła [3]). Na tem stanowisku stoją widocznie

---

[1]) p. zesz. poprzedni niniejszego czasopisma, str. 142.

[2]) p. „Kwartalnik Muzyczny". zesz. 1. str. 59.

[3]) Bliższe uzasadnienie tego twierdzenia zajęłoby tutaj zbyt wiele miejsca. Podjąłem się go w dłuższym artykule, przeznaczonym dla „Rocznika Muzykologicznego". 1935 r. Niech mi wolno będzie przytoczyć z niego ustęp końcowy: „Doprowadzenie do skutku definitywnego, „klasycznego" wydania dzieł Chopina winna muzykologja polska uważać za jedno ze swych najważniejszych i najszczytniejszych zadań, a społeczeństwo za obowiązek, za nakaz patrjotyczny. Wydanie

i założyciele Instytutu im. Fr. Chopina, którzy nie byliby włączyli rzeczonego wydawnictwa do programu prac Instytutu, gdyby nie uznali go za jedno z najważniejszych zadań i obowiązków narodowych względem wspaniałej i nieocenionej spuścizny nieśmiertelnego Mistrza i narodowego Piewcy.

Zatem kwestja, czy nowe, polskie wydanie dzieł Chopina jest potrzebnem i nadal wymaganem, nie podlega zasadniczo dyskusji. Inaczej rzecz się przedstawia z rozstrzygnięciem problemu: w jaki sposób należy postawiony cel osiągnąć, jak przeprowadzić i uskutecznić tak doniosłe zadanie. Tutaj zapatrywania mogą bardzo się różnić, i bardzo rozmaicie można pojmować wykonanie dzieła. Korzystając z zaproszenia Redakcji „Muzyki Polskiej", pragnę skreślić garść refleksyj na ten temat.

Przedewszystkiem, w powyżej scharakteryzowanych warunkach jasną jest rzeczą, że do zamierzonego dzieła zabrać się należy tylko w tym wypadku, jeśli się będzie miało pewność, że osiągnąć będzie można pod każdym względem rezultaty pierwszorzędne. Duma narodowa przecież wymaga, by nowe polskie wydanie dzieł Chopina, które ma być wyrazem hołdu, czci i wdzięczności do nowego życia wskrzeszonej Ojczyzny — było wydawnictwem o znaczeniu rzeczywiście wyjątkowem, epokowem, i oznaczało definitywne rozwiązanie problemu. Ale nawet dobrze zrozumiany interes materjalny tak samo rozumować powinien. Wobec bardzo licznych wydań dzieł Chopina, między któremi znajdują się publikacje — w całości wziąwszy — solidne i godne uznania, wobec niedawno dokonanego, bądź co bądź wysoce poważnego wydania oksfordzkiego, nowe wydawnictwo tylko w tym razie zdoła uzyskać sukces, wyrobić sobie poważanie, narzucić się uwadze zagranicy i zyskać tę opinję, jaką mieć powinno, jeśli zaletami swemi przewyższy inne wydania.

W krytycznem ustaleniu tekstu odróżnić należy trzy główne momenty: 1) to, co stanowi istotę utworu muzycznego, t. j. jego treść dźwiękową, melodyczną, rytmiczną i harmoniczną; 2) obraz nutowy; 3) znaki interpretacji (dynamika, agogika, sposób uderzenia, palcowanie, pedalizacja, frazowanie, i t. d.). Największej uwagi i staranności wymaga oczywiście punkt pierwszy. Tutaj

---

dzieł Chopina powinno stanąć obok monumentalnego „sejmowego" wydania pism Mickiewicza jako pomnik polskiej kultury i dowód kornej czci, jaką Naród otacza swych wieszczów i wodzów".

nie należy zaniedbać żadnych materjałów, któreby mogły odkryć nam czystą i pełną myśl i intencję Chopina. Należy, rzecz prosta, wyjść od porównania ze sobą wszystkich trzech oryginalnych wydań (francuskiego, angielskiego i niemieckiego), przestudjować następnie, o ile możności, wszystkie dostępne rękopisy Chopina, a wreszcie poddać objektywnemu i rzeczowemu rozpatrzeniu zmiany, jakich w kilku, ogólnie uznanych za najpoważniejsze, wydaniach dokonali w przekazanym tekście późniejsi rewizorzy. Wszystkie wersje jakie definitywnie w ustępach dotąd podlegających dyskusji ustalić się dadzą, należy w komentarzu krytycznym uzasadnić; wersje wątpliwe jako takie tylko podać wypada, przyjmując do tekstu formę najbardziej prawdopodobnie autentyczną. Komentarz znajdować się powinien albo na końcu poszczególnych zeszytów, albo na każdej stronicy u dołu. Oczywiście musiałby być zredagowany przynajmniej w dwóch językach, t. j. w polskim i francuskim. Nowe wydanie winno, zdaniem mojem, objąć wszystkie znane utwory Chopina bez wyjątku. Czy miałoby zawierać także partytury orkiestralne, i czy w oryginalnej formie, czy też w najlepszych późniejszych opracowaniach, ta kwestja wymagałaby jeszcze bliższej dyskusji.

O ile ustalenie dźwiękowej treści utworów Chopina winno być jak najskrupulatniejszem odbiciem jego intencyj twórczych, o tyle obraz nutowy powinien być dostosowany do tych intencyj. To znaczy, że notacja powinna w jak najjaśniejszy, najprostszy i najprzejrzystszy sposób wyrażać myśl Chopina, powinna pomagać czytelnikowi, czy wykonawcy, myśl tę jak najlepiej, najpewniej i najłatwiej uchwycić. Z tak postawionej zasady wynika, że oryginalna notacja może, a nawet powinna być zmodyfikowaną tam, gdzie słusznie uznać wypadnie, że ulepszyć i udoskonalić ją można. Byłby to ciasny pedantyzm i źle pojęty pietyzm, gdybyśmy zachowywali lękliwie pisownię Chopina tam, gdzie nie jest zupełnie racjonalna. A mam tu na myśli nietylko ortografję muzyczną, która niejednokrotnie poprawioną i ujednostajnioną być może (Chopin nie jest zresztą wyjątkiem w tym względzie), ale i układ znaków na systemie nutowym, uwydatnienie poszczególnych głosów, i tym podobne szczegóły, które się składają na obraz nutowy, a tem większe mają znaczenie, im bardziej obraz ten jest skomplikowany. W tej dziedzinie ulepszenia i zmiany rewizorów Chopina często zasługują na poważne rozpatrzenie i uwzględnienie. Na niektóre wypadki tego rodzaju zwróciłem uwagę w cytowanej powyżej recenzji z wydania oksfordzkiego.

Takich i tym podobnych, nawet ważniejszych, szczegółów znajdzie się niemało. Oczywiście nie należałoby wpaść w manję „poprawiania“ i ulepszania za każdą cenę. W szczególności nie przemawiałbym za zmianami, które, będąc uprawnionemi w teorji, wpływają zbytnio na komplikację notacji [1]), albo nie są w zgodzie z tem, cobym nazwał „stylem” i duchem danej notacji, np. zmiany miar taktowych w związku z nieregularnościami metrycznemi. Ale gdzie umiarkowany i trzeźwy sąd uzna, że można uchronić muzykę Chopina od fałszywego jej pojmowania w szczegółach, nie widzę racji, dla której nie należałoby przyjść tej notacji z pomocą.

Pozostaje jeszcze punkt trzeci: znaki i wskazówki, normujące interpretację utworu. Tutaj narzuca się przedewszystkiem pytanie, czy nowe wydawnictwo ma być tylko rekonstrukcją naukowo-historyczną, czy też ma mieć także pedagogiczne cele na oku. Nie zdaje mi się, jakoby monumentalne, krytyczne wydanie, o jakim mowa, miało mieć wybitnie instruktywny charakter. Sądzę jednak, że przy ścisłem zachowaniu oryginalnie chopinowskich wskazówek tempa, znaków dynamicznych i agogicznych, akcentów, staccata, i t. p., należy je uzupełnić tam, gdzie znaki są zbyt skąpe i niewystarczające. Wszelkie dodatki tego rodzaju należałoby wyraźnie uwydatnić jako takie, przez ujęcie ich w nawias lub odpowiednie inne charakterystyczne znamiona. To samo odnosi się do palcowania. Trudniej przedstawia się sprawa pedalizacji. Odnośne znaki chopinowskie są albo niedość systematycznie umieszczane, albo nie odpowiadają warunkom brzmienia dzisiejszych fortepianów i wymagają zmiany. Byłby to jeden z punktów, o których powinien zadecydować w dyskusji Komitet redakcyjny. Osobiście nie przypisuję mu zresztą zbyt wielkiego znaczenia, uważając, że stosowanie pedału jest rzeczą tak subtelną, tak zależną od warunków zewnętrznych, ustawicznie się zmieniających, jako to instrument, na jakim utwór jest wykonywany, przestrzeń, w jakiej to następuje, rodzaj i siła uderzenia i t. d., że znakowanie pedalizacji tylko w przybliżeniu określa rozwiązanie problemu. Inna rzecz jest z oznaczeniem frazowania. Ono ma pierwszorzędne znaczenie dla zrozumienia i interpretacji utworu. Przyznać trzeba, że Chopin nie zdawał się przypisywać należytego znaczenia łukom,

---

[1]) p. Księgę pamiątkową ku czci Prof. Dr. A. Chybińskiego. Kraków 1930. str. 101, i Kwartalnik Muzyczny, zesz. 9. str. 66 nast.. i zesz. 19—20. str. 194.

jakie stawiał nad frazami swych kompozycyj. W każdym razie notacja jego wymagać będzie, jak mi się zdaje, w tym względzie licznych poprawek i uzupełnień. Postępować tu należy oczywiście z ogromną ostrożnością i wielkim taktem, nie ufając zbytnio własnej intuicji i osobistemu poczuciu. Niestety, brak w tej dziedzinie należycie ustalonych naukowo kryterjów, brak w szczególności wszelkich prac przedwstępnych, tej kwestji dotyczących, w odniesieniu do muzyki Chopina. Dlatego trzeba będzie w tym względzie trzymać się norm ogólnie dotąd przyjętych. Może zresztą Instytut im. Fr. Chopina mógłby rozpisać na ten temat konkurs, któryby dostarczył prac naukowych, rzucających światło na ten ważny problem, niezmiernie nawet ważny np. w odniesieniu do Mazurków.

Dla przeprowadzenia rozległych i żmudnych prac, jakich wymagałby nakreślony powyżej w zarysie plan nowego krytycznego wydania dzieł Chopina, trzeba pokaźnego zastępu wykwalifikowanych sił. Komitet redakcyjny powinien obejmować muzykologów polskich, następnie wybitnych znawców i wykonawców muzyki Chopina, a wreszcie i specjalistów w technice wydawniczej. Z drugiej zaś strony dla dokonania tak poważnego dzieła i postawienia go na należytym, t. j. na najwyższym poziomie, trzeba... pieniędzy, pieniędzy i pieniędzy, choćby członkowie Komitetu redakcyjnego posunęli jak najdalej swoją ofiarność. Dlatego nasuwa się smutna refleksja: czy też obecne czasy nadają się na podjęcie projektu, którego realizacja w pełnym zakresie i w najlepszych warunkach winna być punktem honoru narodowego. Rozpatrywanie kwestji funduszów wychodzi poza zakres tu postawionego zadania. Jedną wszakże uwagę niechaj mi wolno będzie jeszcze uczynić: lepiej nie zaczynać wcale dzieła, aniżeli nie doprowadzić go do końca, albo dokonać go w sposób, któryby nie był godnym wielkości przedmiotu. Bo Chopin, symbol Polski, — to „wielka rzecz“.

PROF. DR. ADOLF CHYBIŃSKI

GRZEGORZ GERWAZY GORCZYCKI (zm. 1734)

W 200 ROCZNICĘ ŚMIERCI

Twórczość G. G. Gorczyckiego nie oznacza w dziejach naszej muzyki kościelnej ani początku ani zakończenia jakiegoś okresu rozwojowego. Nie oznacza też kulminacyjnego punktu w obrębie polskiej muzyki kościelnej ze stanowiska stylu lub stylów, które reprezentują jego dzieła. I po Gorczyckim powstają u nas w XVIII wieku utwory dowodzące trwania tradycyj kompozytorskich, które i wówczas i dziś jeszcze bywają nazywane „palestrinowskiemi“ lub „rzymskiemi“, a które po r. 1750 zaczynają w naszej muzyce znikać dość szybko, odbywszy swą drogę poprzez dzieła M. Zieleńskiego (ok. 1611), M. Mielczewskiego (zm. 1651), B. Pękiela (zm. 1670) i szeregu mniejszych kompozytorów (A. Paszkiewicz, Fr. Lilius, J. Krener, A. W. Leszczyński i t. d.). W tym stylu napisana jest większość zachowanych dzieł Gorczyckiego, na których opierano dotychczasowe sądy o jego stylu wogóle, popełniając mimowoli błąd, dający się streścić w ten sposób, że Gorczycki był kompozytorem bardzo konserwatywnym, w każdym razie bardziej, niż inni wybitni a jemu współcześni, jak n. p. Stanisław Sylwester Szarzyński, twórca słynnej już sonaty i koncertujących dzieł wokalno-instrumentalnych.

W rzeczywistości i Gorczycki pozostawił po sobie conajmniej kilka dzieł kierunku koncertującego, które wystarczą, aby pogląd na twórczość Gorczyckiego zmienić gruntownie i zarazem stwierdzić, że dzieła te w swym rodzaju należą do najwybitniejszych na polu naszego późnego baroku muzycznego w religijnej sztuce. Zresztą i Szarzyński nie pomijał wcale techniki „rzymskiej“ czy „palestrinowskiej“, jak dowodzi jego msza. Mamy zatem do czynienia i w Polsce ówczesnej z ogólnem w muzyce XVII i XVIII

wieku zjawiskiem: że mianowicie nawet ci kompozytorowie kościelni, którzy hołdowali wszystkim objawom późnego baroku, co więcej—którzy sami przyspieszali jego rozkład, przecież sięgali do tradycji renesansowej kościelnej, związanej tak ściśle z polifonją a cappella. Wystarczy wskazać na szkołę neapolitańską z Aleksandrem Scarlattim na czele.

Wiadomo jest każdemu, że twórczość tego rodzaju polega na stylizacji materjału muzycznego. Im stylizacja jest głębsza, tem styl utworów jest czystszy. W tym względzie zauważamy oczywiście wiele stopni czystości tego stylu, który często wchłania w siebie pewne szczegóły stylu barokowego oraz pewne cechy indywidualnego stylu kompozytora. Naodwrót — długotrwający wpływ renesansowej muzyki, zwłaszcza na polu muzyki kościelnej, oddziaływał na barokowych kompozytorów religijnych chroniąc ich od ulegania wpływom zwłaszcza operowym, których zresztą niezawsze zdołali uniknąć. Gdy porównujemy styl dzieł kościelnych Gorczyckiego i Szarzyńskiego — a obydwaj znali i tradycję i współczesność muzyczną — wówczas łatwo zauważamy, że dzieła tych dwóch twórców (obydwaj byli kapłanami) różnią się znacznie pomiędzy sobą właśnie co do czystości stylu. Większym stylistą bez wątpienia był Gorczycki, który też rozporządzał i większą techniką polifoniczną, opartą zarówno na dziełach Palestriny, którego dzieła Gorczycki sam kopjowal i wykonywał w katedrze wawelskiej jako jej kapelmistrz, jak i na dziełach staropolskich mistrzów, które stale wykonywano w tejże katedrze (Seb. z Felsztyna, Marcin ze Lwowa, Mielczewski, Pękiel i inni). Zresztą najniewątpliwiej zarówno dzieła renesansowej jak i barokowej muzyki poznał podczas studjów w Pradze Czeskiej.

Wszystkie dzieła Gorczyckiego bez względu na swój rodzaj, swą formę i swój styl zasadniczy („renesansowy“ czy barokowy) posiadają wszystkie te cechy, jakie znamionują kompozytorów, dających pierwszeństwo polifonji, i to zarówno w wokalnych jak i wokalno-instrumentalnych formach. Polifonja jego jest bezsprzecznie nie tylko doskonała, gdyż posługuje się wielorakiemi środkami w całej swej sumie i w poszczególnych dziełach zwłaszcza obszernych (msze!), ale także absolutna, gdyż nawet pozornie homofoniczne dzieła lub ustępy są w rzeczywistości polifonją o zmniejszonej tylko rytmicznej ekspansji głosów (ze względu na rytmiczno-metryczne właściwości tekstów). Możnaby przedstawić obszerną skalę polifonicznych środków w dziełach Gorczyckiego, przyczem przekonalibyśmy się, że dają one przekrój

polifonji od XVI do XVIII wieku, przybierając raz postać istotnie archaicznej stylizacji, raz znowu pogodzenia jej zwłaszcza z pojęciami harmonicznemi, jakie rozwijały się w ciągu XVII wieku i ustalały w epoce Bacha.

Niewątpliwie stoi Gorczycki silnie na podstawach tonalności „kościelnej“ w swej absolutnej polifonji, gdy buduje swe dzieła na melodjach gregorjańskich, które jako cantus firmus umieszcza często w tenorze na wzór dawnych mistrzów i opracowuje równie wyczerpująco jak i z nakładem całej swej wielkiej pomysłowości, zdradzającej wszędzie pewną rękę doświadczonego mistrza, zawsze mającego do wyboru różne możliwości techniczne. Decyduje zawsze ten rodzaj opracowania, który posiada najlepsze gwarancje doskonałego i — co w jego dziełach zawsze rzuca się w oczy — wielkiej przejrzystości zwojów głosowych. Gorczycki nie cofa się przed kunsztownością faktury polifonicznej, nie gardzi sztuką obliczenia technicznego, ale w zachowanych przynajmniej jego dziełach nie znajdziemy ani jednego fragmentu, który dowodziłby przerostu techniki ponad ideą, ponad jasnością myśli i jej świetności w brzmieniu. Tajemnice absolutnego wokalizmu i jego dźwiękowo najkorzystniejszej realizacji nie istniały dla Gorczyckiego. A przecież niemal nigdy nie wychodzi poza normalną czterogłosowość (chór mieszany), zmuszony do tego skromnemi warunkami, jakie wówczas panowały w kapelach wawelskich (było ich trzy), podobnie jak wielu ówczesnych mistrzów większych od niego i zajętych w kapelach zagranicznych. Gdyby Gorczycki rozporządzał zespołami, jakie były do usług Mielczewskiego, Pękiela i J. Różyckiego, podziwialibyśmy niewątpliwie jego wenecką techniką pisane dzieła na dwa i może więcej chórów; wszak niejeden homofonizujący fragment jego utworów prosi się o jeszcze bogatsze brzmienie, godne murów wawelskich i wielkiego ołtarza św. Stanisława, ku któremu płynęły harmonje kapeli dyrygowanej przez mistrza.

Ten brak wielkich zespołów wokalnych zastępował Gorczycki udziałem głosów instrumentalnych w niektórych swoich utworach (hymny i koncerty). I tu również widzimy przekrój wokalno-instrumentalnego stylu koncertującego w XVII i XVIII wieku, a raczej z przełomu tych stuleci. W jednych wypadkach głosy instrumentalne stanowią jedynie podporę wokalnych, jako ich podwojenie zastosowane dla pełniejszego brzmienia, tak jak to często czyniono po r. 1600 i co w muzyce polskiej XVII wieku było niemal regułą. Utwory tego rodzaju były w rzeczywistości

pomyślane jako wokalne, a cappella z towarzyszeniem organów. W innych dziełach (n. p. we wspaniałym koncercie „Illuxit sol“, może najwspanialszym pomniku naszej muzyki kościelnej XVIII wieku) głosy instrumentalne posiadają już nie tylko większą samodzielność kontrapunktyczną, ale i samodzielne partje zespołowe i solowe. Jest to dzieło, które samo jedno burzy dotychczasowe poglądy na styl Gorczyckiego, jako rzekomo „konserwatywnego“ kompozytora.

Monodyczno-koncertujący styl tego utworu, a styl polifoniczno-wokalny n. p. mszy wielkanocnej (pendant historyczne do „Missa Paschalis“ Marcina Leopolity), to dwa bieguny przeciwne, pomiędzy któremi mieści się bogata skala możliwości stylistycznych i formalnych i które opierają się na wspólnej podstawie: na nieomylnem wyczuciu granicy pomiędzy tem, co jest jeszcze kościelne, a tem, co już jest świeckie. Niewątpliwie odgrywało tu wielką rolę przywiązanie Gorczyckiego do chorału, ale równocześnie i wielki smak i dystynkcja, niezaprzeczona dostojność myśli i rzetelność uczucia religijnego, które nie prowadzi go ani do patetycznej emfazy barokowej (tu bowiem przeciwdziała wpływ sztuki renesansu z jej majestatycznym spokojem i umiarowością), ani do pietystycznej czułostkowości (tu zaś łagodzi tę przesadę również niezaprzeczona inklinacja do objektywizmu, wzmożona przez polifoniczne nastawienie jego indywidualności). Współdziałanie tych sił jest w twórczości Gorczyckiego charakterystyczne: sztuka jego nie jest oschłą, ale i nie jest zewnętrznie efektowną, natomiast działa głębią uczucia pogodzonego idealnie z głębią refleksji i wyborowością form i środków artystycznych. I to sprawia, że Gorczyckiego musimy uznać za jednego z klasyków muzyki polskiej, za jedno z najważniejszych ogniw w rozwoju muzyki staropolskiej. Ten sam urok, jaki posiadało jego nazwisko przed 200 latami, posiada jego muzyka i dziś jeszcze.

W Krakowie nie doznała jego tradycja właściwie żadnej przerwy. W Poznaniu ukazały się niektóre jego dzieła po raz pierwszy dzięki „Monumentom“ X. D-ra J. Surzyńskiego. Warszawa przed niespełna 100 laty wydała po raz pierwszy jego słynną mszę wielkanocną, dziś zaś dzięki „Stowarzyszeniu Miłośników Dawnej Muzyki“ i „Towarzystwu Wydawniczemu Muzyki Polskiej“ rozpoczęto wydawanie szeregu jego dzieł, pomiędzy któremi koncert „Illuxit sol“, znajdujący się obecnie w druku, odsłoni nieznane dotychczas strony bogatej twórczości „perły kapłaństwa“ i polskiej

sztuki. Lwowu przypadło w udziale źródłowe zbadanie jego działalności i twórczości.

(*Przypisek.* Kilka dat z życia Gorczyckiego: urodził się po r. 1660, zmarł w r. 1734 jako kapelmistrz katedry wawelskiej od r. 1698 i jako wikarjusz katedralny z tytułem kanonika kolegjaty w Skalmierzu. Wykształcenie muzyczne otrzymał w Pradze Czeskiej. W archiwum katedralnem krakowskiem i w Zbiorach Państwowych warszawskich znajdują się rękopisy, między niemi autografy jego dzieł, na które składa się kilkadziesiąt wyłącznie kościelnych utworów pisanych albo na chór mieszany, albo na chór z towarzyszeniem organów i instrumentów smyczkowych. Są to msze, motety, psalmy, introity. gradualia. sekwencje, hymny i koncerty. Zaginęło sporo dzieł, które znamy z tytułu, n. p. completoria. W przygotowaniu znajduje się monografja Prof. A. Chybińskiego o Gorczyckim. Pierwsza jej część ukazała się w „Muzyce kościelnej", Poznań 1928 oraz jako odbitka p. t.: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, I. Życie — działalność — dzieła, 56 str.).

JULJAN PULIKOWSKI

MUZYKOLOGJA — L'ART POUR L'ART?

Jeżeli mamy ten szkic należycie osądzić, musimy przyjąć następujące trzy zastrzeżenia. Przedewszystkiem nie jest on przeznaczony dla muzykologów. Warunek ten usprawiedliwia fakt, że prawdziwy muzykolog w istocie swego fachu musi być i jest tak biegły, że dla niego powyższe zagadnienie jest zbędne. Przeto fachowy czytelnik nie powinien oczekiwać tu nowych odkryć ani pouczeń. Po drugie, przytoczone tu uwagi nie wyczerpują zagadnienia, co już jest widoczne z objętości artykułu. Pragniemy jedynie podkreślić prawdziwy stan rzeczy i dać krótkie, pobieżne przypomnienie, jak właściwie muzykologja łączy się z życiem muzycznem, jak może i jak powinna się z niem spoić. Z tego wyłania się trzecia okoliczność, iż odpowiedź na pytanie „Co to jest muzykologja?" — nie będzie również celem niniejszego artykułu. Gdy bowiem poniżej naszkicujemy kilka punktów o związku między muzykologją, a wykonaniem muzycznem, tem samem równocześnie zwrócimy uwagę na istotne, integralne części badań muzykologicznych i samej muzykologji. Należy przytem zauważyć, że prawdziwie wyczerpujące zobrazowanie istoty muzykologji (jak też i każdej innej dziedziny wiedzy) w kilku zdaniach nie da się uskutecznić, nawet przy najoszczędniejszem użyciu słów. *Hugo Riemann*, niewątpliwie największy dotychczasowy muzykolog, zużył 150 stron na swoje dzieło o jednostronnem ujęciu tematu „Grundris der Musikwissenschaft", podczas gdy obecnie, odpowiednio do postępu muzykologicznych badań ostatnich lat, musiałby powiększyć je przynajmniej o połowę.

Wśród muzykologów znany jest smutny fakt, że w szerokich kołach naszej inteligencji panuje wciąż jeszcze mgliste pojęcie o „muzykologji". W Niemczech gdzie istnieją liczne

katedry muzykologiczne na uniwersytetach i politechnikach (obecnie na 23 uniwersytetach i 8 politechnikach) — z tem się nie spotykamy; przeciwnie, każdy przeciętny niemiecki inteligent wie, że jak historja literatury, malarstwa, tak i muzyki musi mieć na uniwersytecie swą katedrę, względnie swe katedry. I nietylko tam, ale wszędzie jest to rzecz zrozumiała. U nas, niestety, mimo najofiarniejszej, najbardziej bezinteresownej, fundamentalnej, pionierskiej pracy kilku powołanych, muzykologja nie osiągnęła dotychczas tego znaczenia, które musi jej przypaść w życiu naukowem. Koła miłośników muzyki nie wiedzą co począć z muzykologją, a członkowie kół uniwersyteckich sądzą, że w ciągu kilku lat, przy pewnej pilności, można całą dziedzinę „muzykologji" z łatwością opanować, a dalsze badania byłyby już bezprzedmiotowe! Społeczeństwo przyjmuje z niedowierzaniem wiadomości, że literatura muzykologiczna rozporządza już przeszło 100,000 wydanych książek, kilku tysiącami muzycznych czasopism, że muzykologiczna dziedzina badań jest tak ogromna, iż tylko kilku, o wielkim pokroju badaczy nie potrzebuje wiązać się specjalnemi tematami, że nawet działy, jak np. chorał gregorjański, wczesna wielogłosowość, muzyka barokowa, estetyka muzyki, psychologja muzyki, porównawcza muzykologja (która obecnie ma już także swoje działy), filozofja muzyki, psychologja dźwięków i t. p. — stawiają fachowych badaczy przed zadaniami, których ani jednostka, ani zbiorowość nie może rozwiązać. Zatrudnią, one całe pokolenia ludzkości, te zaś, przy dalszem wgłębianiu się, będą napotykać nowe, coraz dalej wiodące zagadnienia.

Wewnętrzny należyty rozkwit i odpowiedni rozwój muzykologji uzależnia się częściowo od oddźwięku, jaki ona znajduje w szerokich kołach muzycznych. Tylko wtedy, gdy muzykologja i muzyczne wykonanie wchodzą obustronnie w ożywiony stosunek wymienny (przyczem bezwarunkowo pierwszeństwo należy się życiu muzycznemu), wówczas dopiero muzykologja wypełni swe istotne, właściwe zadanie i wykaże swoje przeznaczenie.

Jeśli w życiu jest inaczej, odpowiedzialność za to ponoszą w pierwszym rzędzie — co należy podkreślić — muzycy. Albowiem podczas gdy muzykolodzy zdawna już podają rękę muzykom, zdawna usiłują zapoznać ich z istotą muzykologji i zachęcić do użytkowania prac muzykologicznych, gdy starają się w faktycznie łatwo zrozumiałych, dostępnych pismach i rozprawach swoje wiadomości spopularyzować — brak uświadomienia ze strony „praktyków" utrudnia porozumienie. Praktycy bowiem sądzili i sądzą

błędnie, że muzykolog jest to tylko ktoś piszący o muzyce tak czy inaczej, fachowo lub niefachowo, zajmujący się „starą, martwą" muzyką, wogóle zaabsorbowany pracą, która nikomu nie przynosi pomocy ani korzyści.

To też z całą stanowczością i naciskiem należy ustalić, że muzykologja musi usłużnie wzbogacać życie muzyczne, udoskonalać je w ramach możliwości; ułatwiać zadanie twórczości muzycznej; spieszyć z pomocą wykonawcy muzycznemu; melomanowi dać możliwie najgłębsze przeżycia; nauczycielowi muzyki dostarczyć dobrze przemyślaną wypróbowaną podstawę do praktycznego i teoretycznego wykształcenia w muzyce; krytyka muzycznego doprowadzać do uzasadnionego i wolnego od uprzedzeń sądu—krótko mówiąc w każdej, w jakimkolwiek związku z muzyką stojącej okoliczności musi działać pobudzająco, użytecznie, twórczo, a temsamem brać czynny udział w kulturalnem rozwoju ludzkości [1]).

Ażeby ostatecznie i przekonywująco udowodnić, że przeznaczeniem muzykologji nie jest *l'art pour l'art*, aby przedstawić potrzebę zużytkowania muzykologicznych badań aż do ostatecznej osiągalnej możliwości, coby przyczyniło się do muzyczno-kulturalnego rozwoju, należałoby, jak to na wstępie zaznaczyliśmy, poświęcić temu znacznie więcej miejsca i czasu. Niechaj zatem tych kilka skąpych wyjaśnień oświetli nasze zapatrywania, chociażby tylko w zarysie.

Jaką rolę odgrywa muzykologja w pracy twórczej kompozytora? Czy wogóle można mówić o zapładniającem jej działaniu? — Najlepszą odpowiedź na to daje twórczość znacznej części dzisiejszych kompozytorów. W rozmaitym kierunku działają tu badania muzykologiczne, zachęcając, pouczając, wyjaśniając — może najtrwalszy wpływ wywiera muzyczny folklor. Np. przed przeszło stu laty zainteresowanie niemieckiego muzycznego romantyzmu ludową pieśnią i pierwowzorami ludowej muzyki, któreby dało jej nowe, ożywcze soki — przebrzmiało bez oddźwięku. Mało kto bowiem znał ową ludową muzykę. Podawano tandetę jako „sztukę ludową", to też każdy prawdziwy muzyk czuł odrazę

---

[1]) Należy tu dodać, że istnieją gałęzie muzykologji, które w codziennej praktyce muzycznej nie mają zastosowania np. badanie dziejów polskiej kultury muzycznej w najstarszych okresach i t. p. — wchodzi to bowiem w zakres pracy archiwalnej. Studja tego rodzaju muszą być jednak dokonane ze względów narodowych i państwowych. Mimo, że odkopują one przeszłość polskiej kultury muzycznej—dają „praktykom" asumpt do natrząsania się ze „szperaczy".

do podobnej „ludowości". Od owych czasów sytuacja znacznie się poprawiła. Chociaż muzyczny folkor zaczyna dopiero się rozwijać, dziś może on już udzielić dostatecznych wiadomości o muzyce poszczególnych narodów. Kompozytor, który czuje wstręt do międzynarodowej, wielkomiejskiej, szablonowej „sztuki", który raczej pragnie zachować mocną i zdecydowaną podstawę narodową, który chce więc tworzyć zachowując ciągłość swego odziedziczonego narodowego uzdolnienia — znajdzie w muzycznym folklorze źródło wiadomości o muzycznych właściwościach, zdolnościach i charakterystyce swego, a także i innych ludów. W obecnej dobie wielu kompozytorów pragnie poznać dzieła muzyczne przeszłych epok, aby w nich znaleźć podniety technicznej, formalnej i treściowo estetycznej natury. Pragnienie to dziś już można zaspokoić prawie wyczerpująco. Z jednej strony nowe wydania, naukowo opracowane — specjalnie liczne zagranicą — dostarczają autentyczne, oryginalne i wierne teksty, równocześnie zaś niezliczone większe i mniejsze specjalne poszukiwania i zestawienia pouczają o istocie dawnych stylów muzyki, o wartości poszczególnych kompozytorów i ich dziełach, sposobie należytego rozumienia ich i odczucia. Musimy jednak zauważyć, że stosunek kompozytorów do dawnej muzyki polskiej i ogólnej jest różny i jeszcze bardzo daleki od przyznania tej pierwszej należnego jej stanowiska. Mimo największych wysiłków muzykologów, wielu kompozytorów odnosi się jeszcze do tej kwestji z uprzedzeniem i z niechęcią o tem mówi.

Kompozytor, pragnący stworzyć oryginalne i nowe dzieło, znaleźć nowe drogi, zdobyć nowe perspektywy, nie powinien opierać się wyłącznie na swem uczuciu i instynkcie, które mogłyby błędnie nim pokierować; z historji rozwoju muzyki dowie się, jakie ma możliwości urzeczywistnienia swoich planów. Zamiast więc błądzić w chybionych, zasadniczo nierealnych kombinacjach, zamiast marnować bezużytecznie swe siły, może dziś otrzymać wyjaśnienie w jakim stadjum rozwoju znajduje się muzyka, czy i w jakim kierunku możliwa jest organiczna nowa orjentacja, czy już nie podejmowano dotychczas podobnych prób i z jakim rezultatem, jakich ewentualnie należy używać środków, w jakim muzyczno-duchowym nastroju znajdują się jemu współcześni i w jakim stopniu potrafią przypuszczalnie przyjąć jego usiłowania.

Gdy zatem kompozytor znajdzie w muzykologji stałą pomoc i poradę, nie wolno również i dzisiejszemu muzykowi wyrzec się badań muzykologicznych. Ułatwią mu one dobór repertuaru, który

rozszerza się coraz bardziej w kierunku historycznym, dopomogą sprostać stawianym wymaganiom odnośnie do wykonania. Ze względu na techniczne wykonanie, jak i na pojmowanie dzieł muzycznych dawnych epok, musi muzyk posługiwać się wiadomościami z zakresu historji muzyki. Tylko tą drogą dowiaduje się jaka jest oryginalna obsada, jakie tempo, jakie zastosować frazowanie [1]), w jakich warunkach technicznych i duchowych powstały dzieła muzyczne — które to wiadomości umożliwiają mu ujęcie utworów, zbliżone do historycznej prawdy. Historja muzyki uczy, jaki duchowy nastrój panował w poszczególnych epokach, jakie więc zasadnicze stanowisko wobec nich należy przybrać. Tym sposobem poznaje muzyk, jak powstały poszczególne style, rodzaje, formy, do jakiego stadjum rozwoju należy dane dzieło muzyczne, jak można się doń najlepiej zbliżyć. Prócz tego biografja muzyczna daje muzykowi dokładne wyjaśnienia o osobowości kompozytora, jego planach, pragnieniach, właściwościach, o tych wszystkich okolicznościach, które istotnie przyczyniają się do należytego ujęcia dzieł muzycznych. Przypomnę tu tylko przykładowo ogólnie znany fakt, że Beethoven w swoich utworach na fortepian czasem nie dawał, wbrew oczekiwaniu, narastającej, monumentalnej linji w rozbudowie dzieła, lecz załamywał ją. Fakt ten na pierwszy rzut oka dziwne mógłby wywierać wrażenie i doprowadzić do fałszywego sądu o genjalności Beethovena. Znajduje on jednak — jak nam podaje historja muzyki — wytłomaczenie czysto muzyczne, mianowicie: Beethoven w początkach twórczości musiał liczyć się z małą rozpiętością skali współczesnego mu fortepianu. Podobnych wypadków jest bardzo wiele. Gdy więc jeden muzykolog ze skrzętną, mrówczą pilnością zbiera wszystkie możliwe notatki ze starych dokumentów, aktów, rachunków, odnośnie do wykonania muzycznego w dawnych czasach, opracowuje je i usiłuje z nich przedstawić obraz dawnej muzyki — drugi w mozolnej, drobiazgowej pracy przeprowadza krytyczne badania stylu i wykazuje, czy pewne utwory przypisywane danemu kompozytorowi są autentyczne, czy nieautentyczne, — trzeci bada łacińskie traktaty o muzyce, stara się wyśledzić wszystkie zachowane źródła, odzyskać filologicznie dokładny prawdopodobny pierwotny tekst, ustala z nich różne reguły menzuralnej notacji,

[1]) W związku z tem należy wymienić „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej“, które wzorowo rozwiązało zagadnienie, jaką formę mają przybrać wydawnictwa takie pod względem naukowym i praktycznym.

ułatwiając w ten sposób odcyfrowanie zachowanych dzieł. Gdy np. opactwo Benedyktynów w Solesmes, z ogromnym sztabem pierwszorzędnych sił dziesiątki lat bada dziedzinę śpiewu gregorjańskiego, a w r. 1904 obdarowuje świat *Editio Vaticana*, dziełem kultury najwyższego stopnia — wówczas cel takich studjów staje się praktycznym: udostępnia skarby muzyczne przeszłości w wiernej historycznej formie i ustawia je w należytym blasku.

Temsamem jednak rozszerza się znaczenie muzykologji w swej istocie i rozprzestrzenia na szerokie koła miłośników muzyki, jej wielbicieli i na uczestników ogólnego życia kulturalnego. Dziś w epoce radja, a więc rozpowszechnienia muzycznych kulturalnych wartości (a zarazem i tandety) w możliwie najszerszych kołach, w czasie, gdy utrwala się coraz silniej przekonanie, że jak literatura, tak również i muzyka należy do ogólnego wykształcenia, nietylko należy wiedzieć kim byli: Homer, Dante, Shakespeare, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Watteau, kim Plato, Tomasz z Aquinu, Kopernik, czy Darwin, lecz również nie powinny brzmieć obco nazwiska: Guido z Arezzo, Perotinus Magnus, Guillaume de Machaut, John Dunstable, Josquin Després i innych, — dziś więc muzykologiczne badania wejdą chcąc niechcąc do wykształcenia szerokich mas, czyli innemi słowy, z wszystkich stron podejdą do muzykologji zainteresowani, w oczekiwaniu pomocy, wskazówek, instrukcji, t. j. możności zużytkowania naukowych wiadomości.

Wszędzie z większem, czy mniejszem szczęściem podjęte próby organizacji i wzmocnienia frekwencji na wieczorach operowych, czy koncertowych, znaczenie muzyki w szkole i wychowania muzycznego, wspomniana już powódź muzyczna drogą radja, sprawiają, że wzrosło zapotrzebowanie na odpowiednie wydawnictwa, któreby miały za zadanie wprowadzać, pouczać, udzielać wskazówek i wychowywać. Takie popularne przewodniki, zarysy biografje i t. p. oczywiście wtedy tylko przedstawiają wartość, gdy się opierają na pracach muzykologicznych.

Muzykologicznego kierunku potrzebuje w pierwszym rzędzie nauczyciel muzyki, jego uczeń i krytyk muzyczny. Wielu poważnych pedagogów uznało już, odnośnie do swej pracy, wartość badań muzykologicznych, tak z zakresu historji muzyki, estetyki muzycznej, psychologji muzyki i dźwięków, jak i porównawczej muzykologji. Im bardziej oddala się pedagog od suchej nauki czytania nut i technicznej tylko biegłości, a stara sią wprowadzić ucznia w istotę muzyki, tem silniej odczuwa on konieczność

wyciągnięcia korzyści z **wszelkich** działów badań muzykologicznych. I kiedy historja muzyki, estetyka muzyczna i porównawcza muzykologja ułatwią mu zbliżenie do różnych dzieł muzycznych i wskażą jaki materjał w jaki sposób winien podać uczniowi,—równocześnie pouczy go psychologja muzyczna i dźwiękowa o najrozmaitszych rodzajach uzdolnień muzycznych, o ich właściwościach, ograniczeniach i możliwościach rozwoju. Temsamem musi pedagog stosować różną modłę do swych uczni, musi zdobyć jasny sąd o indywidualnem uzdolnieniu, o sposobie i środkach, które, użyte w odpowiedniej formie, mogą doprowadzić do najwyższych rezultatów. W ten sposób uniknie on tak powszechnego błędu, a mianowicie nie zażąda od swego ucznia wypełnienia rzeczy dla niego nieosiągalnych, nie dopuści nigdy do spotykanego u uczni, przy pedagogicznie fałszywem podejściu, zniechęcenia do muzyki, lecz przy użyciu stosownego kierunku obudzi i jeszcze wzmoże zainteresowanie do niej.

Stanowczo za skromnie w stosunku do swego znaczenia a właściwie niedostatecznie oceniane stanowisko zajmują w życiu muzycznem krytycy, a więc ci właśnie, którzy pośredniczą między kompozytorami, wykonawcami i publicznością. Jest rzeczą powszechnie znaną, jak bardzo szerokie masy społeczeństwa uzależniają swój sąd od zdania muzycznych recenzentów, jaki wpływ wywiera na nich przeczytana w gazecie, czy czasopiśmie opinja krytyka. I tu muzykologja ma do spełnienia jedno z najistotniejszych swych zadań. Powinna przy pomocy wszelkich oddanych na jej usługi środków troszczyć się, aby na tak bardzo odpowiedzialne stanowisko dopuszczać tylko siły przez nią wyszkolone. Nie trzeba tu chyba dowodzić, że tylko osobnik muzykologicznie całkowicie wykształcony może wydawać kompetentny sąd i być krytykiem-nauczycielem. Niezależnie od krytyki wykonania, której podstawą jest fachowe znawstwo techniki, idzie tu przedewszystkiem o krytykę utworu. I tu każda prawie gałąź wiedzy muzykologicznej jest użyteczna: biografja, historja rozwoju, estetyka, psychologja, filozofja, historja kultury, psychologja narodów, teorja (odnośnie do harmoniki, rytmiki, metryki i t. p.) — słowem każdy z tych działów badania muzykologicznego daje krytykowi muzycznemu pomoc i wskazówki. Każdy krok w krytyce utworu, wychodząc poza obręb czysto subjektywnego, a tem samem niemiarodajnego zakresu impresji, powinien być oparty na muzykologicznem wykształceniu. I tylko wówczas krytyka muzyczna rozwiąże zadanie, mające w muzycznem życiu zasadnicze znaczenie: wskaże z jednej

strony twórcy i wykonawcy, z drugiej słuchaczowi właściwą drogę, pośpieszy im z pomocą, nawiąże między nimi skuteczne więzy kontaktu.

Po tym — jak to wyraźnie zaznaczyliśmy — ogólnem, całkowicie pobieżnem, szkicowem spojrzeniu na różnorodne użytkowe wartości prac muzykologicznych, pozwalamy sobie dodać kilka krótkich uwag.

Przedewszystkiem moglibyśmy się spotkać z ewentualnym zarzutem, że powyższe wywody dążą do intelektualizacji całego życia muzycznego. Sądząc tak rozumianoby nas fałszywie i temsamem otrzymanoby sens, kolidujący z naszym zamiarem. Jak to już wielokrotnie zaznaczyliśmy, powinno wnikliwe studjum muzyczne odgrywać rolę środka pomocniczego, pobudliwego, ale nigdy nie powinno dominować. Wychodząc z przeświadczenia, że muzyka nie jest sprawą rozumu, ani zagadnieniem matematycznem, lecz ujawnieniem duchowych zdarzeń i przeżyć, oddaje się oczywiście pierwszeństwo wewnętrznej osobowości twórcy. Jak jednak w poezji duchowa głębia wymaga odpowiedniego opanowania słowa, aby móc się ujawnić w stosownej i zrozumiałej formie, tak samo rzecz się ma i w muzyce. Muzykologiczne wykształcenie kompozytora i wykonawcy nie wyrządza uszczerbku ich instynktowej sile przeżyć, wprost przeciwnie — ono ją pogłębia, powiększa i doskonali. Znajomość przeszłości i poznanie w jaki sposób teraźniejszość z niej powstała i dokąd dąży, nie oznacza martwej wiedzy, raczej dopomaga do intensywniejszego wżycia się w obie epoki. Przyłącza się tutaj fakt, że różnorodne umysłowe wykształcenie jednostki, poznanie różnych nastawień, wysłowień, stylów i t. p. ich zrozumienie, wzbogaca wrażeniowo jej własne życie. (Tylko mimochodem stwierdzamy, że pociąga to za sobą problem znaczenia socjalnego. Im wyraźniej bowiem wyrasta „muzykant“ w muzyka, im wyżej muzyk przez udatne fachowe wykształcenie z obrębu rzemieślnika potrafi wejść i zdobywa prawo wejścia w koła wykształcone, tem wyżej wznosi się jego stanowisko w masie narodu, a jego muzyka — co dla każdego jest szczytem pragnień — wejdzie w zakres zdobyczy kulturalnych. Niestety, dotychczas zjawiały się rozmaite „Historje kultury“, nie uwzględniające znaczenia muzyki w rozwoju kultury nawet w najdrobniejszym stopniu).

Ze względu na brak miejsca możemy tu tylko najogólniej odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób mogą być udostępnione ogółowi rezultaty badań muzykologicznych. Obok fachowych czaso-

pism, redagowanych w łatwej, dostępnej formie, które mogłyby kształcić szerokie masy czytelników i powinny się cieszyć wielką popularnością, obok biografij, podręczników i t. p., obok muzykologicznie pomyślnego wykształcenia i muzycznego wychowania — istnieją jeszcze dwie sprawy, które przedewszystkiem należy wziąć pod uwagę. Są to: urządzenie należytych muzycznych bibljotek, nietylko na uniwersytecie, ale i w każdej publicznej i szkolnej książnicy, oraz nieustanne przekonywanie każdego muzyka, że do należytego wywiązania się z artystycznych zadań nie wystarcza talent i uzdolnienie, techniczna sprawność i zamiłowanie do muzyki, lecz bezwarunkowo konieczne jest rozszerzenie duchowego horyzontu przez pogłębioną umysłowo wiedzę o jego sztuce.

Jako końcowe uwagi dodajemy jeszcze krótką wskazówkę, że nie każdy, podający się za muzykologa lub za takiego uważany, jest nim też istotnie, i że nie każda praca, odnosząca się do muzyki, posiada charakter muzykologiczny. Gdy np. francuz dokładnie odróżnia „musicologie“ od „musicographie“, gdy w Niemczech inne znaczenie ma „Musikwissenchaftler“, a inne „Musikschriftsteller, Musikliterat“ — u nas zakorzenił się, niestety, zwyczaj zacierania wszelkich różnic i zaopatrywania wszelkich poczynań w epitheton ornans „muzykologiczne“. Każdy, gdziekolwiek i jakkolwiek piszący o muzyce (wystarczy napisać bodaj jeden „poważny“ artykuł do gazety), zostaje w opinji ogółu mianowany „muzykologiem“. Taki stan jest nie do zniesienia i powinien być jaknajkategoryczniej zwalczany, gdyż w ten sposob wprowadza się w błąd społeczeństwo co do istoty muzykologji. Nie wolno pod jej miano podciągać: biografji czy historji muzycznej, powstałych z zestawienia dziesięciu już wydanych prac, referatów o produkcjach muzycznych w codziennej prasie, lekkomyślnie wydanych sądów o poważnych zagadnieniach naukowych albo fantastycznych teoryj, wysuniętych na tle laickiej nieznajomości rzeczy. Tego muzykologją nazwać nie można, bez względu na to, czy odnośny autor jest samoukiem, czy też posiada naukowe tytuły i odpowiednie stanowisko. Nie uchodzi, aby tylko u nas, w przeciwieństwie do innych kulturalnych krajów, nie odróżniano wyraźnie pisania o nauce od naukowej pracy nad nauką. Każda przeto publikacja pseudomuzykologa musi być absolutnie wyłączona z kategorji prac muzykologicznych.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Przeglądając na jesieni, przed rozpoczęciem roku szkolnego, ogłoszenia prasy stołecznej i prowincjonalnej, dziwimy się wielkiej ilości ogłaszających się u nas szkół muzycznych. Wydaje się, iż z każdym rokiem jest tych szkół coraz więcej. Słupy ogłoszeniowe, parkany, księgarnie nutowe i sklepy muzyczne zawieszone są afiszami różnorodnych co do nazwy szkół muzycznych. Możnaby było myśleć, iż żyjęmy w okresie wielkiego rozkwitu muzyki i jej zapotrzebowania, że szkolnictwo muzyczne rozwija się pod wpływem istniejącego wśród społeczeństwa pędu do specjalizacji muzycznej i umuzykalniania się i że szkolnictwo to jest unormowane, uporządkowane, stanowi dla siebie poważną całość.

Niestety, wiemy dobrze, iż tak nie jest.

Bezrobocie, wywołane rozwojem muzyki mechanicznej i radja, skurczenie się ruchu koncertowego i znaczne zmniejszenie się muzykujących dyletantów — zmusza muzyków zawodowych do szukania dla siebie nowych terenów pracy. Część z nich próbuje ulokować się w szkolnictwie muzycznem. Wystarczy u nas mieć jakiś dyplom, świadectwo lub zaświadczenie muzyczne — by otworzyć szkołę muzyczną, nadać sobie tytuł dyrektora i zaprosiwszy swoich kolegów muzyków do współpracy — obdarzyć ich tytułem profesora. Co drugi muzyk w Warszawie mianuje się profesorem.

W szkolnictwie ogólnokształcącem, a nawet i zawodowem, przy objęciu stanowiska nauczyciela wymaganem jest, poza nieodzowną znajomością przedmiotu swojej specjalności, wykształcenie pedagogiczne, na które się składa: psychologja, dydaktyka i metodyka nauczania. W szkolnictwie muzycznem podobno zupełnie to nie jest potrzebne, jak nie jest również potrzebnem wykształcenie ogólne i inteligencja. Trzeba umieć samemu grać — i to wystarczy.

Rosną u nas na jesieni szkoły muzyczne jak grzyby po deszczu, a żywot niektórych z nich jest bardzo krótki, bo bez subwencji nie mogą dobrnąć nawet do końca roku szkolnego. Każda z tych szkół dobiera sobie możliwie najbardziej ponętny tytuł: mamy więc Konserwatorja, Wyższe szkoły muzyczne, Instytuty, Kolegja, a nawet... Wszechnice muzyczne. To nic, że te Instytuty, Kolegja i Wszechnice nie mają ani odpowiednich lokali, ani instrumentów, ani bibljotek, ani wykształconych pedagogów, — grunt, że są zatwierdzone przez Ministerstwo W. R. i O. P. i że mają prawo do zniżek kolejowych.

Program tych szkół na papierze wygląda b. pięknie i powiedziałbym—nawet imponująco: równy jest conajmniej programowi Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, a w niektórych szkołach nawet przewyższa go, gdyż Konserwatorjum warszawskie nie posiada np. kursu koncertowego, a wiele Instytutów i Konserwatorjów prywatnych kursy takie mają (kurs wyższy, najwyższy, koncertowy). Czy i jak jest ten program realizowany, o tem lepiej nie mówić.

Ze szkolnictwem muzycznem w Polsce naprawdę jest źle. Obok szkół wartościowych i spełniających dobrze swoje zadanie istnieje mnóstwo innych, będących najordynarniejszą pułapką na garnącego się do muzyki ucznia, który może cośkolwiek płacić.

Czyżby nie dało się tego w jakiś sposób uregulować? Czyż żmudne i w wielu punktach wartościowe prace Komisji opinjodawczej do spraw ustroju szkolnictwa muzycznego w Polsce już dziś nie posiadają najmniejszej wartości?

P. Maliszewski, w okresie swego urzędowania w Ministerstwie twierdził, iż życie samo te sprawy ureguluje. Dziwnie—to „życie“ w ostatnich kilku latach nie wykazało w muzyce polskiej najmniejszej planowości i inicjatywy!

Czy nie lepiejby było, aby w Polsce narazie mniej było szkół muzycznych (obecnie mamy ich około 350), lecz by wszystkie one miały wyraźnie wytknięty swój cel i zakres i by odpowiadały wymaganiom instytucyj pedagogiczno-artystycznych.

Szkolnictwo i pedagogika muzyczna w Polsce wymagają gruntownej reformy.

* * *

Znowu sezon koncertowy w Filharmonji warszawskiej stoi pod znakiem zapytania. Znowu wybuchł zatarg między zarządem sp. akc. Filharmonja, a orkiestrą — w konsekwencji orkiestra mu-

siała opuścić gmach Filharmonji i szuka dla swoich koncertów lokalu. Trudno narazie dociec kto tu ma rację.

W czasie podobnych zatargów w latach poprzednich większość muzyków stawała w obronie orkiestry, widząc w niej doskonale zgrany zespół, pierwszy w Polsce, wywierający wpływ na poziom polskiej kultury muzycznej. Pisano o tem szeroko w prasie codziennej i muzycznej. Utarło się tradycyjne mniemanie o wyjątkowych walorach muzycznych naszej orkiestry filharmonicznej i o jej pracy.

Czy istotne tak jest? Czy nie można na działalność artystyczną orkiestry Filharmonji warszawskiej spojrzeć niezainteresowanem okiem i... uchem krytycznem?

Programy koncertów Filharmonji warszawskiej, w ostatnich paru sezonach nie miały żadnej linji przewodniej; czasami odnosiło się wrażenie, iż są one układane przypadkowo, bez planu ogólnego. Wykazał to dobrze w Nr. 2 „Muzyki Polskiej“, w sprawozdaniu z ub. sezonu koncertowego p. T. Ochlewski. Polska twórczość muzyczna, za wyjątkiem dzieł Szymanowskiego, wykonaniem których należycie opiekuje się p. Fitelberg, często zbywano bylejakiem wykonaniem, jakby dla odczepnego, bez dostatecznej ilości prób. Wykonawcy polacy, za nielicznemi wyjątkami, nie mieli dostępu do estrady Filharmonji warszawskiej, albo też byli spychani na szary koniec poranków niedzielnych lub czwartkowych, wykonywanych bez żadnych prób.

Stosunek orkiestry do pracy na próbach był zastraszający i gdzieindziej niespotykany: częsty brak kompletu instrumentów, zastępstwa na próbach, niepunktualność, bierność, a często nawet wręcz obrzydliwy protekcyjno-drwiący ton w stosunku do młodego kompozytora, młodego dyrygenta lub wykonawcy. Mogliby coś o pracy orkiestry Filharmonji warszawskiej powiedzieć — zresztą, i mówili — tacy dyrygenci jak Rodziński, Krauss, Mitropoulos i Klemperer. Ideałem dyrygenta dla tej orkiestry byłby taki, któryby dyrygował bez prób.

Że orkiestra Filharmonji warszawskiej bywała niezestrojona, że miała kiepskie drzewo (flety, klarnety i fagoty, a doskonały obój), fałszujące i kiksujące waltornie i w całości brzmiała brudno — o tem u nas jakoś nie mówiono, przyzwyczajono nas do tego, osłuchaliśmy się z tem. Argument, iż orkiestra filharmoniczna jest przepracowana, gdyż grywa i w Radjo i w Filharmonji, nie uwalnia ją od obowiązku dobrego grania i rzetelnego stosunku do muzyki. Albo — albo ...

Wracając do obecnego zatargu — pomiędzy zarządem sp. akc. Filharmonja, a orkiestrą — stwierdzić można: zapewne, zarząd nie jest w porządku, wyrzucając orkiestrę filharmoniczną, jedyną w Warszawie, z gmachu przeznaczonego przez fundatorów i późniejszych ofiarodawców dla muzyki symfonicznej, a przedewszystkiem — polskiej, lecz niemniej — bardziej nie jest w porządku orkiestra filharmoniczna przez swój wysoce niewłaściwy stosunek do pracy, do muzyki i muzyków polskich.

* * *

Ruch koncertowy zmniejszył się w Polsce w ostatnich paru latach bardzo. Instytucyj, organizujących stałe koncerty, mamy w Polsce zaledwie kilka, większa ilość koncertów urządzana jest przez prywatnych przedsiębiorców koncertowych. Jest rzeczą naturalną, iż impresarja starają się z każdego przez nich organizowanego koncertu wyciągnąć dla siebie możliwie największe zyski materjalne, muszą wszak z tego żyć i muszą utrzymywać swoje biura. Hamuje to wprawdzie ruch koncertowy: uniemożliwia wielu początkującym, a niezamożnym muzykom urządzenie własnego koncertu, ze względu na wielkie koszta organizacyjne, lecz nie można wymagać od impresarja mecenasostwa sztuki — jest on przedsiębiorcą koncertowym i nic więcej.

Od szeregu już lat sala Konserwatorjum warszawskiego dzierżawiona jest przez p. H. Markiewicza. Wielu muzykom zdawało się, iż jedyna, po Filharmonji, sala koncertowa stolicy nie powinna być w rękach prywatnego przedsiębiorcy, lecz że winna ona być zarządzana i artystycznie wyzyskiwana przez jakąś organizację muzyczną, nie mającą celów handlowo-materjalnych.

I gdy w maju r. b. ukazało się w Monitorze Polskim ogłoszenie Rektoratu Konserwatorjum warszawskiego o konkursie na wydzierżawienie sali na przyszły sezon koncertowy, zarząd Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej stanął do konkursu, oferując nieco większą sumę dzierżawną od podanej w warunkach konkursu oraz przedstawiając ogólny plan wykorzystania sali. Zarząd Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej, zgodnie ze statutem T-wa, zamierzał szeroko rozwinąć akcję koncertową w Warszawie: organizować recitale muzyków polskich, koncerty zbiorowe, oraz koncerty i audycje o charakterze popularnym dla szerokich warstw społecznych, młodzieży i dzieci.

Na wniosek p. W. Maliszewskiego, ówczesnego referenta mu-

zycznego, Ministerstwo W. R. i O. P. salę Konserwatorjum ponownie wydzierżawiło p. H. Markiewiczowi.

W uwadze do ogłoszenia o konkursie istniało zastrzeżenie, iż decydującym momentem przy rozstrzyganiu konkursu będzie nie suma zaoferowana, lecz gwarancja dobrego — pod względem muzycznym — wykorzystania sali.

Ponieważ suma dzierżawna, zaoferowana przez Zarząd T-stwa Wyd. Muzyki Polskiej była nieco większa od sumy p. H. Markiewicza, trzeba przypuszczać, iż p. W. Maliszewski uważał, iż p. H. Markiewicz, przedsiębiorca koncertowy, daje większe i solidniejsze gwarancje artystyczno-muzyczne od profesorów Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, którzy jako członkowie Zarządu T-wa Wydawniczego Muzyki Polskiej podpisali ofertę na dzierżawę sali.

P. Witold Maliszewski wnioskiem swoim zasłużył się bardzo młodym muzykom i muzyce polskiej.

Warto o tem pamiętać.

* * *

Niedawno czytaliśmy w prasie o zorganizowanem w sierpniu r. b. „Święcie Warszawy". Podobno fatalnie na tem święcie wyszli ci, co uwierzywszy szumnym, mocno reklamowanym zapowiedziom organizatorów tej imprezy — wykupili bilety (karnety) i do Warszawy na „Święto" przyjechali, a było takich ponoć około 6.000 osób, jak również i ci, co jako muzycy-wykonawcy zostali zaproszeni do wzięcia udziału w koncertach „Święta", do nich rzetelnie się przygotowywali i porządnie napracowali.

Zamiast „Święta" — skandal!

Część zapowiedzianych imprez, ku wielkiemu oburzeniu posiadaczy karnetów wcale się nie odbyła, a niektóre koncerty odbyły się ku wielkiemu oburzeniu wykonawców wobec kilku na sali słuchaczy. Sytuacja była tego rodzaju, iż posiadacze karnetów szukali wykonawców, a wykonawcy czekali na słuchaczy — jak w zabawie w ciuciu-babkę.

Główny organizator imprez muzycznych „Święta Warszawy" — p. Mateusz Gliński i jego dzielni pomocnicy pp.: Henryk Markiewicz i Jakób Surowicz mogą być dumni z dokonanego dzieła!

Ktoś musiał jednak za to zapłacić, ktoś musiał na tem stracić, a ktoś — zarobić.

Zapłacili za to posiadacze karnetów, którzy przybyli do Warszawy w poszukiwaniu wrażeń artystycznych. Stracili na tem muzycy polscy i muzyka w Polsce, bo tak organizowane imprezy ujemnie wpływają na propagandę poważnej muzyki wśród szerokich warstw społecznych — kompromitują muzykę.

Czy kto na tem zarobił — nikt nie wie.

DR. ZOFJA LISSA

BADANIE MUZYKALNOŚCI A WYCHOWANIE MUZYCZNE

Dla wszelkiej pedagogji muzycznej, w jakimkolwiek z jej działów szczegółowych, niezbędne jest zbadanie i określenie istoty zdolności muzycznych, czyli muzykalności. Jeśli wychowanie muzyczne ma nietylko polegać na uczeniu gry instrumentalnej, na narzuceniu uczniom pewnych umiejętności technicznych lub wiadomości teoretycznych, ale jeśli ma ułatwić, utorować im drogę do głębszego wniknięcia w samą muzykę, powinno przedewszystkiem starać się rozwijać wewnętrzne dane uczniów, ich dyspozycje do istotnego ujęcia i zrozumienia tej sztuki.

Celowe i świadome rozwijanie muzykalności uczniów jest jednak możliwe tylko wtedy, jeśli opiera się na znajomości istoty tego uzdolnienia, jego dyspozycyj szczegółowych, jego ogólnej struktury, która — jak nawet sama praktyka wykazuje — może być dość rozmaita. Jeśli dotychczasowe metody wychowawcze, nie uwzględniające zbytnio tego momentu mimo to wpływały na rozwój uzdolnień muzycznych uczniów, to działo się przedewszystkiem dlatego, że wszelkie zajmowanie się muzyką — o ile tylko trafia na grunt podatny — rozwija odnośne dyspozycje, że psychika ucznia sama wychowuje te momenty, które mogą jej być potrzebne do dalszego rozwoju na tym wycinku. O ile płodniejszą, szybszą i głębszą byłaby jednak praca wychowawców muzycznych, gdyby opierała się na świadomem ujęciu tego, czego rozwój i kształcenie jest ich ostatecznym celem. Kto wie, czy fakt, iż dotąd nie posiadamy żadnej ogólnej, systematycznie rozbudowanej pedagogiki muzycznej, nie ma swych źródeł właśnie w tem, że wychowanie muzyczne zbyt mało opiera się na zdobyczach psychologji. Podczas gdy wszelkie inne dziedziny wychowawcze z oczywistością

przyjmują dane psychologji za swą podstawę, muzycy bronią się przed tem z uporem, godnym lepszej sprawy.

Już przed paru laty wskazywałam na potrzebę dostosowania wychowania muzycznego do *rozwoju* zmysłu muzycznego u dzieci, do tych wytycznych, które stwarzają tu badania psychologiczne [1]). Obecnie wracam do tego samego postulatu — oparcia pedagogji muzycznej na zdobyczach psychologji — ale z innej, nowej strony.

Jeśli celem nauki muzyki jest dziś — jak to jednogłośnie formułują najwybitniejsi pedagogowie — w pierwszym rzędzie rozwijanie muzykalności uczniów, to na serjo rzecz biorącemu narzuca się przedewszystkiem pytanie, jak można rozwijać coś, czego istoty i struktury w gruncie rzeczy się nie zna? W praktyce stwierdzone właściwości t. zw. muzykalności i na ich podstawie wykształcone metody wychowawcze niewątpliwie są słuszne, ale napewno nie wyczerpują zagadnienia do końca. Oparcie ich na badaniach nauk ścisłych, na zdobyczach psychologji da im dopiero stałą podbudowę, skoryguje może pewne tendencje, stworzy nowe wytyczne, ułatwiając z jednej strony pracę wychowawcom, czyniąc ją z drugiej bardziej produktywną.

Muzykalność, czyli t. zw. zdolności muzyczne nie są czemś prostem, fundamentalnem, nie są elementarną dyspozycją psychofizycznego organizmu jak n. p. pamięć, czy szybkość reakcji. Muzykalność jest całością wyższego rzędu, dyspozycją bardzo złożoną, w zasadzie właściwą każdemu człowiekowi, choć w różnym stopniu. Wyraża się w dwóch względnie trzech momentach: w możności ujmowania struktur dźwiękowych, jako całości sensownych, w możności ich reprodukowania, lub — co rzadziej — w możności tworzenia nowych całości muzycznych. Zdolności muzyczne są kompleksem najrozmaitszych dyspozycyj szczegółowych, jak: zdolności do ujmowania struktur rytmicznych, melodycznych i harmonicznych, możności zróżnicowania wysokości, barwy i siły dźwięków, zdolności do zapamiętywania i rozpoznawania słyszanych całości muzycznych, możności ich estetycznego przeżywania, wnikania w ich zawartość wyrazową i t. d. W każdej jednostce struktura uzdolnienia muzycznego jest inna. Przeważa jedna z wyliczonych dyspozycyj szczegółowych, co tworzy podstawę odmiennego *typu* muzykalności. Nawet odrębność stylu twórczego rozma-

[1]) zob. Kwartalnik Muzyczny, nr. XIV—XV oraz Przegląd Społeczny, nr. 1. 1932 „Z zagadnień współczesnej pedagogji muzycznej"; oraz Muzyka w szkole, nr. 7. 1932 „Psychologja współczesna a wychowanie muzyczne".

itych kompozytorów, daje się w ostateczności sprowadzić do rozmaitej struktury ich uzdolnienia muzycznego, do silniej lub słabiej rozwiniętego poczucia rytmicznego, melodycznego lub harmonicznego.

Znajomość istoty i typu muzykalności ucznia jest każdemu nauczycielowi niezbędna, jeśli cała jego praca wychowawcza ma być czemś więcej, jak tylko szablonowem przelewaniem swych umiejętności na ucznia. Postulat indywidualizacji nauczania, tak ważny przy nauce gry instrumentalnej, tylko wtedy może być spełniony, jeśli wychowawca naprawdę, od środka zna materjał, który dostaje w ręce. Zwłaszcza w początkach nauczania, sprawa ta ma ogromną doniosłość. Tymczasem na poznawaniu struktury ucznia, typu i stopnia jego zdolności muzycznych mija zwykle parę pierwszych lat nauki, tych lat, w których najwięcej można zrobić dla rozwoju muzykalności ucznia, w których najłatwiej rozbudzić lub spaczyć jego zdolności i zainteresowania. Dokładna znajomość natury jego muzykalności, jego mocnych i słabych stron w tej dziedzinie, stopnia jego uzdolnienia, jeszcze *przed* rozpoczęciem pracy wychowawczej może dać nauczycielowi nieocenione wskazówki, może mu w silnym stopniu ułatwić pracę, a przedewszystkiem uczynić ją bardziej skuteczną. U dziecka, u którego badanie eksperymentalne stwierdzi słabe poczucie rytmiczne, naukę gry instumentalnej trzeba będzie poprzedzić kursem gimnastyki rytmicznej; ucznia który wykaże niewielką czułość słuchu (t. j. zdolności odróżniania wysokości od siebie) napewno nie skieruje się do nauki gry na jakimś instrumencie smyczkowym; od osoby, obdarzonej słabą pamięcią muzyczną nie będzie się wymagało gry pamięciowej, i t. p.

Pedagogom, stojącym zdala od poczynań psychologji eksperymentalnej i psychotechniki, może się wydawać absurdem i niemożliwością badanie uzdolnień muzycznych przed jakąkolwiek aktualizacją tychże, przed aktywnem zaczepieniem się ucznia o muzykę. Podobnie jednak jak psychotechnika może zbadać i określić zdatność jednostki do każdego zawodu, zanim jeszcze dana osoba zawód ten wykonuje, tak też i stopień oraz rodzaj uzdolnienia muzycznego daje się z dalekoidącą dokładnością określić przy pomocy szeregu eksperymentów, czyli t. zw. testów (prób) muzykalności. Dla każdej z dyspozycyj szczegółowych, które w sumie składają się na muzykalność, można ułożyć badania próbne, zadania, których rezultaty stanowią kryterjum danego uzdolnienia. W ten sposób możemy zbadać poczucie rytmu, zmysł melodyczny,

czy harmoniczny jednostki, jej czułość słuchu, pamięć muzyczną, jej zdolności do reprodukcji czy nawet zdolności twórcze, jej zdolności do wczuwania się w muzykę i t. p. Badania te nie zakładają żadnych umiejętności ani wiedzy, mogą być przeprowadzone na dzieciach i dorosłych, przyczem oczywiście forma i charakter eksperymentu są różne, zależnie od tego, czy bada się dziecko, czy dorosłego, osobę grającą już, czy zupełnie jeszcze nieuprzedzoną.

W roku bieżącym powstaje we Lwowie pierwsza w Polsce poradnia dla uzdolnień muzycznych. Korzyści, płynące z tego rodzaju instytucji są oczywiste. Szczegółowe zbadanie ucznia odpowiednimi testami pozwala przedewszystkiem stwierdzić *stopień* jego muzykalności (wyniki badań dają się bowiem ściśle cyfrowo wyrazić), a w konsekwencji daje odpowiedź na pytanie, czy warto go wogóle kształcić muzycznie. Po wtóre określa dokładną *strukturę* jego muzykalności, stwierdza dominowanie pewnych elementów, słabszy rozwój innych, dając tem samem wychowawcy z góry wytyczne dalszego prowadzenia ucznia i wskazówki ważne dla sposobu jego nauczania. W przybliżeniu pozwala też określić rodzaj instrumentu, do którego uczeń się nadaje. Nakoniec, wyznaczając stopień muzykalności, pozwala wnosić czy dana jednostka nadaje się do zawodowego wykorzystania i pogłębienia swej wiedzy w tej dziedzinie, czy też nie.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że poradnictwo psychologiczne w sprawie uzdolnień muzycznych pozostaje w sprzeczności z interesami szkolnictwa i pedagogów, że odsunie od nauki muzyki cały szereg mniej zdolnych jednostek. Obawy te są niesłuszne. Z tych uczniów, którzy się już zaczynają kształcić muzycznie, których rodzice w dzisiejszych czasach posyłają do szkól muzycznych lub dają uczyć prywatnie, większość, to dzieci, których zdolności muzyczne zdradziły się już nawet przed laickiemi obserwacjami otoczenia. Zbadanie tych dzieci daje tylko nauczycielowi garść wskazówek, do których doszedłby i on sam, ale po dłuższej obserwacji, po próbach, których ofiarą byłby w pierwszym rzędzie sam uczeń. Szczególnie ważne i korzystne byłyby te wskazówki dla pracy z dziećmi przeciętnie lub mniej uzdolnionemi, albowiem próbne kroki nauczyciela mogą się tu o wiele silniej negatywnie odbić na uczniach, orjentacja zaś w typie ich muzykalności jest znacznie trudniejsza. Nakoniec te dzieci, któreby na skutek ujemnych wyników testów zostały usunięte od nauki gry, odpadłyby i tak po krótszym lub dłuższym czasie, przyczem wspólna praca

pozostawiłaby tylko gorzki posmak u ucznia i u nauczyciela, odsunąwszy tego pierwszego raz na zawsze od muzyki, oraz wzbudziwszy w nim tylko poczucie swej małowartościowości na tem polu. Na pocieszenie można jednak stwierdzić, że absolutnie niemuzykalne jednostki są tylko wyjątkami. Müller-Freienfels twierdzi, że niema ludzi całkowicie niemuzykalnych. W każdym z nas drzemie — oczywiście w różnym stopniu — możność ujęcia, zrozumienia i choćby najprymitywniejszego reprodukowania jakichś całości muzycznych. Muzykalność każdego daje się, w ramach swego typu i w pewnych granicach ilościowych rozwijać. Rozwój ten należy głównie od racjonalnego kształcenia tych zdolności. To zaś przedewszystkiem od tego, czy i o ile pedagog ma wgląd w istotę uzdolnienia danego ucznia.

Poradnictwo zdolności muzycznych ma właśnie wychowawcom ułatwić to zadanie. Testy psychologiczne wyznaczają im z góry sylwetę psychiczną ucznia, na tym wycinku jego dyspozycji; tem samem dają odpowiedź na szereg pytań, wskazują na drogę, jaką powinien wychowawca obrać wobec danego ucznia, przygotowując go z góry na to, ile wolno mu od ucznia wymagać.

Ze społecznego punktu widzenia ma poradnictwo muzyczne dwojakie cele. Pierwszy — to selekcja uczących się, wyeliminowanie tych, dla których nauka muzyki, byłaby tylko daremnem traceniem energji; drugi, ważniejszy etap — to poradnictwo zawodowe, ważne dla tych wszystkich, którzy w jakiejkolwiekbądź formie pragnęliby zawodowo traktować swą pracę. Na Zachodzie większe szkoły muzyczne, zwłaszcza szkoły, kształcące przyszłych członków orkiestr, oddawna opierają się na tego rodzaju poradnictwie. Wyłącznie na podstawie wyników testów skierowują ucznia do tego lub innego instrumentu, doradzają mu lub odradzają obranie zawodu muzyka. Prawie każdy instytut psychotechniczny ma swój dział muzyczny wśród ogólnego poradnictwa zawodowego (Berlin, Lipsk, Moskwa). I u nas tego rodzaju poradnia przyda się niewątpliwie, o ile tylko wychowawcy muzyczni zechcą zrozumieć, jak wielkie dla nich płyną stąd korzyści. Zarówno w nauczaniu indywidualnem (tu przedewszystkiem), jak i gromadnem (w szkole ogólnokształcącej) znajomość stopnia i typu zdolności ucznia ułatwia pracę wychowawcy; czyni proporcjonalnym stosunek między wymaganiem nauczyciela, a możliwościami dziecka, skutkiem czego odpada napięcie i tak częsty, nieprzychylny stosunek między nauczycielem, który żąda zbyt wiele a uczniem, który nie może temu sprostać.

W gruncie rzeczy, badaniu psychotechnicznemu powinni podlegać w pierwszym rzędzie sami wychowawcy oraz kandydaci na nauczycieli muzyki. Zmysł muzyczny znaczy w pracy pedagogicznej — zwłaszcza przy nauczaniu dzieci — znacznie więcej, aniżeli z wysiłkiem wypracowane pewne umiejętności i wiadomości. Posunęłabym się nawet tak daleko, by twierdzić, że otrzymanie dyplomu pedagogicznego, czy posady nauczyciela śpiewu w szkole należy uzależnić w równej mierze od wyników testów muzykalności, jak i od egzaminów z harmonji, historji muzyki i t. p. Wtedy może uniknęłoby nasze szkolnictwo tej masy miernot, których praca pedagogiczna nie jest niczem więcej, jak przelewaniem z pustego w próżne. Czy może dobrze uczyć muzyki ktoś, kto potrafi wyliczyć wszystkie rodzaje taktów, czy akordów septymowych, ale nie odróżni ich słuchem od siebie?

Drogi praktyki artystycznej i ścisłej wiedzy idą na terenie muzyki zupełnie niezależnie od siebie. Praktyce *pedagogicznej* nie wolno jednak przechodzić zupełnie obojętnie obok zdobyczy nauki, w szczególności psychologji muzyki. Ich współdziałanie zdoła dopiero stworzyć pełnowartościowe, ogólnie ważne i owocne nauczanie muzyki.

DR. JERZY FREIHEITER

O UMUZYKALNIAJĄCĄ NAUKĘ HARMONJI

Temat zamkniętej w II zeszycie „Muzyki Polskiej“ ankiety jest, jak zauważa jedna z odpowiedzi, zagadnieniem złożonem Ruch muzyczny w Polsce — to wszak cały splot problemów; każdy dzieli się na dalsze kwestje, rozpadające się znowu na dalsze i dalsze poddziały. Jedną z palących kwestyj, (rzecz dziwna, stosunkowo mało miejsca zajmującą w odpowiedziach ankiety), jest pedagogika muzyczna z swemi poszczególnemi poddziałami, poddziałami — bolączkami. Za paradoksalne wypadki stanu umuzykalnienia, z których chyba najjaskrawszym jest podane w jednej z odpowiedzi ankiety zdarzenie młodego kompozytora, który w swej własnej kompozycji nie słyszy braku jednego głosu przy zdwojeniu innego w septymach — winę ponosi szkoła. Bo temu jaskrawemu przykładowi należy przeciwstawić równie paradoksalne wypadki nauki teorji, w szczególności harmonji, odbywającej się tylko przy tablicy, zupełnie bez posługiwania się instrumentem; szkoła wychowuje muzyków, ba, kompozytorów — niemuzykalnych.

Wywołać to musi bardzo poważne zaniepokojenie stanem naszego muzycznego szkolnictwa narodowego. Czy nie byłoby pocieszającem następstwem ankiety, gdyby teraz, oddzieliwszy pedagogikę od reszty zagadnień naszego życia muzycznego, oddała może Redakcja „Muzyki Polskiej“ głos specjalistom poszczególnych przedmiotów nauki dla rewizji dotychczasowych metod pedagogicznych i podania terapji poszczególnych bolączek szkoły? Najdotkliwszą z nich bolączką, w której tkwi główna przyczyna pozostałych schorzeń w organiźmie naszej szkoły muzycznej, — jest jednak, mojem zdaniem, właśnie *umuzykalnianie.* Nie wiem dlaczego pracę nad umuzykalnianiem prowadzi się w szkole dotąd tylko na najniższym szczeblu nauki, ograniczając tę pracę wyłącznie do

solfeżu i dyktatu muzycznego, prowadzonych równolegle z propedeutyką muzyki; teoretyczne wiadomości, podane uczniowi na kursie wstępnych zasad muzyki, mają swój odpowiednik w żywym dźwięku przy równoległej nauce solfeżu i dyktatu. Natomiast np. akordy, kadencje, poznawane w nauce harmonji, są tak często dla przeciętnego ucznia już tylko martwemi znakami pisma nutowego, ich związek z żywą muzyką w uchu ucznia już nie istnieje. Stąd, i tylko stąd częsta, może nawet głównie u muzykalnych uczniów, niechęć do t. zw. przedmiotów teoretycznych; są one dla większości przykrem malum necessarium, z którego musi się zdać egzamin aby potem czemprędzej wyrzucić z pamięci nabyte wiadomości, jako niezbędny balast. Sposób uczenia przedmiotów teoretycznych jest wyłączną tego przyczyną.

Wynikiem są bynajmniej nie odosobnione wypadki niemuzykalności młodych muzyków, wypadki tak groźne dla naszej przyszłości muzycznej, że stanowią dla pedagogiki surowe „memento“, wezwanie do rewizji jej dotychczasowych metod. Naczelnem hasłem pedagogiki muzycznej musi się stać: *umuzykalnianie na wszystkich szczeblach nauki.*

Niniejszy projekt przeprowadza tę myśl na terenie nauki harmonji. Zanim więc przystąpimy do omówienia samego materjału nauki i wyznaczenia mu czasu w planie szkolnym, zajmijmy się metodą nauczania.

Chcąc znaleźć drogę, którą kroczyć ma metoda uczenia przedmiotu, musimy wpierw jasno określić cel, do którego dążymy. Z przyczyn które jeszcze bliżej omówię, wytknąć należy nauce harmonji następujące cele:

1) zdolność słuchowego rozpoznawania wszelkich zjawisk harmonicznych,
2) pisemne opanowanie 4-głosowej faktury wokalnej, wzgl. 4—5—6-głosowej wokalnej i instrumentalnej,
3) umiejętność harmonizowania każdej melodji wprost na fortepianie,
4) analiza harmoniczna.

Z tych czterech postulatów drugi i trzeci nie są obce dotychczasowej literaturze pedagogicznej, choć w mniejszym, niż podałem, zakresie. Ogólnie przyjęta praktyka pedagogiczna nie wprowadza pod tym względem zasadniczych innowacyj w porównaniu z podręcznikami. Pisemne ćwiczenia ograniczają się do 4-głosowej faktury wokalnej, przy fortepianie wymaga się od ucznia najprostszych, schematycznych połączeń akordowych i modulacji. (Ćwiczeń

przy fortepianie żądają tylko starsi autorowie, n. p. Bussler, Rimski-Korsakow, Noskowski; Riemann proponuje wprowadzenie osobnego kursu gry generał-basowej *po* nauce harmonji, co nietylko ze względów praktycznej natury nie jest, jak to jeszcze uzasadnię, wskazane). O ćwiczeniach, mających na celu rozwinąć zdolność słuchowego rozpoznawania zjawisk harmonicznych, nie wspomina żaden znany mi podręcznik, niewiadomo mi też o wypadkach systematycznego uprawiania takich ćwiczeń przez nauczyciela harmonji [1]). A przecie konieczność nie tylko wprowadzenia tych ćwiczeń do nauki harmonji, lecz więcej: postawienia ich na czele tej nauki,—jest zupełnie oczywista: nonsensem i absurdem byłoby chcieć uczyć dziecko pisania i czytania, zanim nauczyło się rozumieć i mówić, (gdyby to nawet nie było niemożliwością), nikomu też nie wpadłoby dziś na myśl, rozpoczynać naukę żywego obcego języka od pisania i czytania; najpierw słyszymy słowo, poznajemy jego znaczenie, a dopiero potem uczymy się pisowni wyrazów. Tę samą drogę musi obrać nauka harmonji: *żywy dźwięk, a nie obraz nutowy, musi być punktem wyjścia*, podstawą. Na początku każdej lekcji ma uczeń słyszeć akord, połączenia akordów, ucząc się je poznawać i odróżniać, dopiero potem może nastąpić napisanie obrazu nutowego i teoretyczne objaśnienie. Praktyka uczy, że nietylko z zasadniczych względów jest ten porządek konieczny: umysł ucznia nie jest zmęczony na początku lekcji, a ćwiczenia słuchowe wymagają szczególnego skupienia uwagi. Ćwiczenia słuchowe rozwijają równocześnie ucho wewnętrzne, akord staje się duchową własnością ucznia. Tylko równoległość żywego dźwięku z teorją sprawić może, jak się stale o tem przekonywam, że nauka harmonji staje się z przykrego tak często obowiązku — przedmiotem żywego zainteresowania u każdego ucznia. (Uprawianie ćwiczeń słuchowych poza nauką harmonji jest choćby z tego powodu niemożliwe, że p r z e d jej rozpoczęciem nie umie uczeń, oczywista, określić wszystkich zjawisk harmonicznych. Z drugiej strony prowadzenie tych ćwiczeń p o ukończeniu har-

---

[1]) Myśl wprowadzenia ćwiczeń słuchowych do nauki harmonji wysunąłem po raz pierwszy w artykule „O reformie nauczania harmonji“ („Lwowskie Wiadomości muzyczne i literackie“ z 8.IV.1927), (choć nie wyznaczyłem tym ćwiczeniom jeszcze wówczas miejsca na początku lekcji). Ćwiczenia te tu i ówdzie przyjęto, nigdzie jednak, o ile wiem, nie prowadzono ich jeszcze systematycznie. Doświadczenie kazało mi, przy zachowaniu zasadniczej idei, przestawić teraz następstwo działów w lekcjach. co w niniejszym artykule uzasadniam.

monji byłoby zupełnie chybione: podczas nauki harmonji trudno uczniowi pisać rozsądną muzykę, zanim go nie nauczono wyobrażać ją sobie i słyszeć wewnętrznie. Rozwijane przez ćwiczenia słuchowe ucho wewnętrzne umożliwia działanie fantazji przy pisaniu).

Do ćwiczeń słuchowych lepiej, niż fortepian, nadaje się harmonjum z powodu równej wyrazistości poszczególnych głosów i możliwości dowolnie długiego trwania tonu. Zawsze rozpocznie nauczyciel te ćwiczenia od akordów i połączeń, które były przedmiotem poprzedniej lekcji; po odegraniu całego zwrotu przez nauczyciela (nigdy podczas!) uczeń nazywa akordy, kadencje, określa pozycję i układ akordów. W miarę nabierania wprawy w rozpoznawaniu zjawisk harmonicznych, rozwija się też pamięć słuchowa. Stale określając akordy po odegraniu całego ich następstwa, potrafi uczeń sukcesywnie coraz dłuższe łańcuchy akordów spamiętać, dochodząc od grupy 2-taktowej stopniowo do 1-częściowej formy pieśni; jest to w tych ćwiczeniach największa forma, której nie potrzeba na ogół przekraczać.

Kształcenie *pisemnego opanowania faktury harmonicznej*, nie wymaga bliższych objaśnień. Rozszerzenie zadań nauki o wielogłosową fakturę wokalną i instrumentalną uważam za konieczne tylko dla przyszłych kompozytorów i dyrygentów (por. niżej szczegółowy plan).

Ćwiczenia przy fortepianie obejmują materjał danej lekcji, ulegając ponadto w ciągu nauki rozszerzeniu: poprzez wprowadzenie ćwiczeń generałbasowych, dochodzą do harmonizowania danych melodyj wprost na fortepianie. Ćwiczenia fortepianowe, uprawiane w tym zakresie równocześnie z nauką harmonji, zdumiewająco wprost kształcą zmysł dla prowadzenia głosów, wpływając ogromnie dodatnio na technikę pisania zadań. Z tego powodu odrzucić się musi żądanie Riemanna, który, słusznie podkreślając znaczenie ćwiczeń generałbasowych [1]), proponuje ich wprowadzenie po ukończeniu harmonji.

Te trzy działy postępują równolegle przez cały czas nauki i muszą być wszystkie trzy przedmiotem każdej lekcji. Dołącza

---

[1]) Riemann, Haudbuch des Generalbasspiels, Hesse, Berlin, str. V: „Uczniowie, którzy bez błędu rozwiązywali zadania pisemne w domu, czy przy tablicy, okazywali się marnymi partaczami, gdy kazałem im siąść do fortepianu". A dalej: „wykonywanie zadań harmonicznych przy fortepianie stawia uczniowi zupełnie nowe wymagania, które w wynikach są tak ważne, że muszę uważać grę generałbasową za główną część wykształcenia w nauce harmonji".

się do nich *analiza harmoniczna* stosownie dobranych ustępów z literatury, prowadzona również równolegle z nauką harmonji, a nie po jej ukończeniu. Jest to bezwzględną koniecznością: nie na bezkrwistych schematach, lecz na żywej, pełnowartościowej muzyce zdobędzie uczeń technikę i swobodę w pisaniu. Wzorem służyć ma żywe dzieło, a nie martwa recepta.

Wyznaczmy teraz naace harmonji materjał, odróżniając dwa typy kursów: jeden dla przyszłych kompozytorów i dyrygentów, jako przygotowanie do ich dalszego studjum, drugi dla instrumentalistów i śpiewaków, będący przedewszystkiem środkiem dalszego umuzykalniania, rozpoczętego solfeżem i dyktatem. Przy odpowiedniem przygotowaniu, przyniesionem z nauki wstępnych zasad muzyki, da się obszerny materjał wyczerpać w trzech latach na kursie harmonji dla kompozytorów, a zredukowany w dwóch latach na kursie dla instrumentalistów, rzecz jasna, jeśli wyznaczymy dostateczną ilość godzin w tygodniu.

Trzyletni kurs harmonji dla przyszłych kompozytorów i dyrygentów.

Rok I. 4 godziny tygodniowo. Aby móc prowadzić wszystkie omówione 4 działy równolegle na każdej lekcji, przeznaczamy na nie po 2 godziny tak, że nauka odbywa się dwa razy w tygodniu. Materjał I-go roku obejmuje djatonikę z modulacją djatoniczną włącznie. Nie jest to materjał zbyt obszerny, gdy uczeń zdobędzie na kursie propedeutyki biegłość nietylko w interwałach, lecz również w odróżnianiu trójdźwięków i akordów septymowych wraz z przewrotami.

Ćwiczenia słuchowe zamykają początkowe kadencje w 2-taktowe grupy, obejmujące trzy wzgl. cztery akordy, potem przy użyciu przewrotów akordów septymowych, stopni pobocznych tworzy nauczyciel z akordów 4-taktowe grupy, przyczem na jeden takt przypadają nie więcej, niż 2 — 3 akordy. Do 1-częściowej formy pieśni przystępujemy w tych ćwiczeniach po poznaniu djatonicznej modulacji, nie przekraczając ilości 2 — 3 akordów na takt.

Wypracowania pisemne dzielą się na: a) zadania z podanym cantus firmus, b) zadania bez danego głosu. Zadania z danym głosem otrzymują *c. f. nietylko w głosie skrajnym, lecz również dla jednego z środkowych.* Zadanie bez danego głosu, kształcąc poczucie formy, mają dla przyszłych kompozytorów olbrzymie znaczenie pedagogiczne. Formą tych zadań jest jednoczęściowa pieśń, od poznania modulacji—2-częściowa forma pieśni.

Strona zewnętrzna zadań pisemnych przechodzi od początkowych dwu 5-linjowych systemów do nowej partytury chóralnej, w której w dalszym ciągu, po przyzwyczajeniu ucznia do czterech systemów, pisze się alt w kluczu altowym.

Przedmiotem ćwiczeń przy fortepianie są w każdej partji harmonji początkowo tylko schematyczne połączenia akordów, bez uwagi na linję melodyczną, (tworząc jednak przytem, oczywiście, zawsze odcinek logiczny pod względem rytmicznym i formalnym). Po opanowaniu tego wstępnego studjum w każdej partji harmonji przeprowadza potem uczeń w żądanem połączeniu akordów dany przez nauczyciela motyw, tworząc 4 takty, potem 8-takty.

Przedmiotem lekcyj jest ponadto analiza stosownie dobranych ustępów z literatury chóralnej 19 wieku. Rozpocząć ją można już wcześnie, znajdą się wszak nietrudno w pieśniach chóralnych odcinki, w których kompozytor używa n. p. tylko akordów trjady harmonicznej bez przewrotów. Dla analizy na tym stopniu nauki wskazane są tylko dzieła wokalne, (a nie instrumentalne, jak w podręczniku J. Schreyera „Harmonielehre“, Lipsk 1905), bo dają uczniowi wzory, które może odrazu w zadaniach naśladować.

Rok II. 4 godziny tygodniowo. Materjał: chromatyka i enharmonika.

Ćwiczenia słuchowe nie przekraczają 1-częściowej formy pieśni, a nawet — oczywiście, zależnie od zdolności ucznia — operują raczej mniejszemi odcinkami, zwłaszcza przy skomplikowanych alteracjach. Ponadto można w tym dziale lekcji przeprowadzać słuchową analizę małych odcinków dzieł.

Wypracowania pisemne obejmują, jak na I. roku, zadania z danym c. f. i bez niego. Ta druga grupa otrzymuje dwu — i trzyczęściową formę pieśni. W stronie zewnętrznej wprowadza się stopniowo po jednym starym kluczu. Po ich opanowaniu można już na II. roku zastępować głosy wokalne instrumentami, także transponującemi. (Studjum faktury fortepianowej odłożyć jednak należy do nauki kompozycji).

Ćwiczenia przy fortepianie ulegają rozszerzeniu. Prócz schematycznych połączeń akordowych i połączeń, przeprowadzających dany motyw, zastępowanych potem ewentualnie improwizacjami, opartemi na własnym motywie, wprowadza II. rok ćwiczenia generałbasowe według Riemanna „Handbuch des Gene-

ralbasspiels", Hesse, Berlin. Z tego podręcznika obowiązują na II. roku ćwiczenia podające melodje wraz z basem cyfrowanym (w podręczniku części A), sam bas cyfrowany (B) oraz melodje z basem niecyfrowanym (D).

Analizę przeprowadza się także na dziełach instrumentalnych.

Rok III przeznacza na naukę harmonji tylko 2 godziny aby umożliwić uczniowi równoczesną naukę kontrapunktu. Materjałem III. roku są wielodźwięki, nowe konstrukcje akordów, politonalność i atonalność. W ćwiczeniach słuchowych niema zasadniczej zmiany pozatem, że raczej ograniczają się do mniejszych grup po kilka tylko taktów. Zadania pisemne są wyłącznie swobodne, bez cantus firmus, w 2 — i 3-częściowej formie pieśni. Strona zewnętrzna: głosy wokalne i instrumentalne w różnych kombinacjach. Ćwiczenia fortepianowe przeprowadzają w połączeniach akordów, po opanowaniu schematycznego prowadzenia głosów, dany przez nauczyciela wzgl. własny motyw, a z podręcznika Riemanna obejmują melodje (C) i swobodny akompanjament cyfrowanego basu (E). Ponadto harmonizowanie przy fortepianie danych skomplikowanych melodyj. Obok analizy wybranych ustępów, równoległej z każdą partją przedmiotu, obowiązuje analiza całych dzieł zarówno z literatury dawniejszej, jak nowej i najnowszej.

Dwuletni kurs harmonji dla instrumentalistów i śpiewaków.

Celem tego kursu jest, w przeciwieństwie do poprzedniego, wyłącznie umuzykalnianie. To zadanie pozwala ograniczyć przedewszystkiem zakres ćwiczeń, rozwijających technikę kompozytorską, t. j. wypracowań pisemnych, natomiast ćwiczenia słuchowe i fortepianowe, oraz analiza muszą pozostać w zasadzie niezmienione. Jest to korzyść na czasie tak znaczna, że pozwala, mojem zdaniem zredukować tygodniową liczbę godzin do połowy.

Materjał całego kursu jest zasadniczo ten sam, co w pierwszych dwu latach poprzednio omówionego kursu. Zakres ćwiczeń słuchowych pozostaje niezmieniony. Wypracowania pisemne ograniczają się wyłącznie do zadań o danym c. f. i to tylko w jednym z głosów skrajnych. Pod względem zewnętrznym obowiązują tylko 2 systemy pięciolinjowe na całym kursie. Ćwiczenia przy fortepianie mogą mieć zakres uszczuplony o tyle, że przeprowadzanie motywu w połączeniach akordów ograniczy się do wypadków najprostszych. W zupełności z tej części ćwiczeń fortepianowych zrezygnować nie można, choćby z uwagi na przyjęte w praktyce

koncertowej pianistów preludjowanie przed utworami. Niezbędne są też ćwiczenia generałbasowe na II. roku. Analiza musi być uprawiana, podobnie, jak cały materjał, w mniejszym zakresie, z mniejszym naciskiem na kompozytorsko-techniczną stronę. Doniosłe znaczenie analizy w wychowaniu muzycznem każe jednak w miarę możności, wprowadzić na drugim roku analizę choćby tylko kilku całych dzieł.

Projekt powyższy, rzecz jasna szkicuje tylko wytyczne nowej drogi [1]). Zasadniczą tendencją tego planu jest najdalej posunięta „aktywizacja ucha", dążenie do stworzenia równowagi między czysto intelektualnym czynnikiem a — słuchowym. Óśmielam się twierdzić, że spokojnymby być można o naszą przyszłość muzyczną, gdyby na każdym odcinku pracy w polskiej szkole muzycznej zawsze pamiętać hasło: muzyka jest sztuką słuchową, a nie — papierową!

---

[1]) Zastrzegam sobie prawo szczegółowego opracowania niniejszego projektu w obszernym podręczniku harmonji.

STANISŁAW CHOJECKI

KONKURSY KOMPOZYTORSKIE IM. KSIĘCIA KONSTANTEGO LUBOMIRSKIEGO

(1902 — 1905 r.)

W epoce przed trzydziestu laty odbywały się w Warszawie konkursy kompozytorskie imienia ks. Konstantego Lubomirskiego, organizowane przez redaktora „Melomana“ potem „Nowości Muzycznych“ — Leona Chojeckiego.

Konkursów tych było trzy. Odbywały się one w pierwszych latach XX wieku, przypadały więc na czasy największego ucisku rusyfikacyjnego — a miały na celu rozwój twórczości muzycznej w dziedzinie literatury fortepianowej o charakterze wyłącznie swojskim.

Pierwszy, ogłoszony latem 1902 roku w miesięczniku nutowym „Meloman“ (№ 7 — 8), rozstrzygnięty był 16 lutego 1903 roku. Konkurs ten był rozpisany na:

a) rapsodję polską (nagroda 100 rb.),
b) suitę na ludowych tematach (nagroda 100 rb.),
c) utwory salonowe (4 nagr. po 50 rb. i 4 po 25 rb.).

Razem 10 nagród na sumę 500 rb.

Warunki konkursu głosiły, że utwory mają być nowe, nigdzie niedrukowane, rozmaitego stopnia trudności, bez przewagi jednak techniki wirtuozowskiej, z dokładnem określeniem dynamiki muzycznej. Pożądane były także utwory łatwe, któreby, obok prostoty w opracowaniu, posiadały artystyczne wykończenie na wzór drobnych utworów Mendelsohna, Reinecke'go, Schumanna Hellera, Schytte'go i in. Wreszcie kładziono nacisk na bogate źródło swojskich melodji, jako wdzięczny materjał do tworzywa muzycznego.

Sędziowie konkursu: profesorowie Konserwatorjum St. Barcewicz, P. Maszyński. A. Michałowski, Z. Noskowski i G. Roguski i od Redakcji I. Pilecki i L. Chojecki na posiedzeniu w dn. 16.II.1903 r. w mieszkaniu księcia Konst. Lubomirskiego wydali orzeczenie następujące: za rapsodję polską i za suitę polską nagród nie przyznawać, nagrodzić zaś: Warjacje Wojciecha Gawrońskiego, Warjacje i 10 utworów Witolda Maliszewskiego i Kanon à la Mazourka Lucjana Marczewskiego. Ponadto wyróżniono Elegję Lucjana Marczewskiego, sześć preludjów Karola Korwin-Szymanowskiego i Pieśni ludowe (opracowane w celach pedagogicznych) Jana Łusakowskiego.

Z ofiarowanej przez księcia K. Lubomirskiego sumy 500 rb. wydano na nagrody rb. 225 — skutkiem tego ofiarodawca postanowił zaokrąglić na nowo sumę do wysokości 500 rb. i zażądał ogłoszenia drugiego konkursu.

Sędziowie, po dłuższych naradach, przyszli do przekonania, iż w literaturze naszej zbyt mało posiadamy utworów średniej trudności, a więc przystępnie napisanych, a posiadających w nastroju charakter swojski *nietaneczny*. Uznano również, iż muzyka *taneczna* swojska *dobra* jest w zupełnem zaniedbaniu. Brak było wielki dobrych mazurów, oberków i krakowiaków do użytku na wieczorach i balach.

Z tego więc powodu, za zgodą ofiarodawcy, ogłoszono *Drugi konkurs muzyczny* imienia księcia Konst. Lubomirskiego dla twórców polskich na utwory fortepianowe na 2 ręce, pod następujęcemi warunkami:

a) Utwory o luźnej formie średnio trudne, lub łatwiejsze, mające w nastroju charakter swojski, bez uciekania się do rytmów tanecznych. W tym dziale przeznacza się 7 nagród.

b) Mazur mający się składać z trzech nnmerów w jednym, aby podczas tańca można je było grać kolejno. Minimalny rozmiar każdego pojedyńczego mazura taktów 48 t. j. dwie części po 16 taktów i Trio 16 taktów [8 + 8).

c) Oberek taksamo złożony z trzech numerów. Rozmiar każdego numeru może być cokolwiek mniejszy (32 takty).

d) Krakowiak również trzy numery każdy minimalnie po 32 takty.

W dziale tańców ludowych przeznaczono 6 nagród (po 2 na taniec).

Ponieważ pojęcia tyczące się naszych tańców były bardzo często niejasne i nawet, zdarzało się, muzycy poważniejsi nie zastanawiali się do tej pory na czem polega różnica między kujawiakiem, mazurem z jednej a oberkiem z drugiej strony — by ułatwić zadanie konkursowe redakcja „Nowości Muzycznych" na łamach swego pisma umieściła w tym czasie („Nowości Muzyczne" Rok 1903 № 3 Marzec) zwięzłe studjum Zygmunta Noskowskiego pod tytułem „Mazur, Oberek i Krakowiak" (rytmika i charakter trzech tańców ludowych), — w którym znakomity kompozytor przedstawia szereg swych spostrzeżeń w tej kwestji.

Rozstrzygnięcie 2-iego konkursu muzycznego imienia ks. Konst. Lubomirskiego odbyło się dn. 8 kwietnia 1904 roku w Instytucie Muzycznym. Sędziowie konkursu: Stanisław Barcewicz, Piotr Maszyński, Aleksander Michałowski, Zygmunt Noskowski, Ignacy Pilecki, Gustaw Roguski i Leon Chojecki — przyznali nagrody:

Leokadji z Muszyńskich Wojciechowskiej za szereg utworów salonowych,

Ludomirowi Różyckiemn za Serenadę i Nokturn,

Eugenjuszowi de Westh (Polak z Litwy) za Warjacje,

Witoldowi Maliszewskiemu za Allegretto, Franciszkowi Janickiemu za Drobnostkę i

M. Józefowiczowi za utwór p. t. „Z moich szkiców".

Za tańce ludowe nagrody otrzymali:

Wojciech Osmański, Adam Wroński, Michał Poleski i Edward Pianowski.

Ponadto wyróżniono szereg tańców Józefa Worobeckiego za melodyjne pomysły.

Wreszcie na *Trzecim konkursie muzycznym im. Konst. ks. Lubomirskiego* (o nagrody w łącznej sumie 500 rb.) — wszystkie formy twórczości muzycznej, oparte na melodjach ludowych lub oryginalnych swojskich wchodziły w zakres konkursu więc: Legenda, Ballada, Dumka, Serenada, Nokturn, Kołysanka, Preludja, Parafraza pieśni rodzimej (źródła: Kolberg i Gloger-Noskowski), z uwzglę-

dnieniem rytmów tanecznych: poloneza, mazura, krakowiaka, kujawiaka, oberka i t. p. lecz nie do tańca.

Utwory mogły być dowolnej trudności, lecz niezbyt długie od 2—5 stronic, pożądane były jednak i łatwe. Jako wzory miały służyć odpowiednie dzieła: Chopina, Moniuszki, Noskowskiego, Paderewskiego, Stojowskiego, Żeleńskiego i iunych.

Sędziowie powyższego konkursu, ogłoszonego przez redakcję „Nowości Muzycznych" w kwietniu 1904 r: St. Barcewicz, L. Chojecki, A. Michałowski, P. Maszyński, Z. Noskowski, I. Pilecki, G. Roguski, A. Różycki i M. Zawirski, zgromadziwszy się 18 kwietnia 1905 roku w łokalu Instytutu Muzycznego warszawskiego, postanowili większych nagród (po 120 rb. i po 60 rb.) nie przyznać nikomu, wyróżniono tylko „Balladę" godło „Puszczyk" i Legendę godło „Patrz w siebie"; nagrody mniejsze (po 25 rb.) otrzymali: Jan Michałowski za Dumkę, Henryk Waghalter, art. ork. teatru Wielkiego, za Valse lente i dr. Mieczysław Malcz Anhelli za Mazurek b-moll. Ponadto wyróżniono szereg drobniejszych utworów. Większość prac nagrodzonych i wyróżnionych drukowana była następnie w „Nowościach Muzycznych".

OGNISKA PRACY MUZYCZNEJ

WARSZAWSKIE MIEJSKIE KOŁA ŚPIEWACZE

W dobie okupacji niemieckiej (w r. 1916) została powołana do życia przez Prezydjum ówczesnego Magistratu Warszawy „Delegacja do Spraw Kultury". Instytucja ta, jak to zresztą z nazwy jej wynika, miała za zadanie zaspakajać potrzeby kulturalne szerokich warstw mieszkańców Warszawy, aby w ten sposób wypełnić jeden z obowiązków, nieprzewidzianych wprawdzie przez odpowiednie ustawy, lecz z natury rzeczy ciążących na Zarządzie Miasta. Kilkuletnia jej działalność, która później rozwija się już swobodnie w niepodległej Stolicy, przedstawia się dzisiaj z perspektywy kilkunastu lat w świetle niezmiernie dodatniem. Nie ulega wątpliwości, że motorem prac Delegacji był nie szybko gasnący poryw ani tembardziej oschły biurokratyzm, lecz motorem tym była szlachetna ambicja tworzenia rzeczy o trwałej wartości. Istotnie akcja, podjęta przez Delegację, kładzie mocne podwaliny pod późniejszą działalność, kontynuowaną przez zreorganizowane z biegiem lat urzędy miejskie. Rzeczą jest znamienną, że sprawy propagowania i popularyzowania muzyki zostały w pracach Delegacji uwzględnione bardzo szeroko, a zważyć przytem trzeba, iż w łonie jej zasiadał tylko jeden muzyk (był nim p. Romuald Aust, skrzypek, będący wówczas profesorem Konserwatorjum Warszawskiego). Nie dziwi nas fakt, że grono „delegatów", któremu przewodził p. Artur Śliwiński, zwróciło swoją uwagę w tym właśnie kierunku, należycie oceniając wartości społeczno-wychowawcze muzyki, lecz dziwi nas to, że w czasach wyjątkowo trudnych, bo w latach bezustannej wojny i gwałtownych przemian politycznych, podjęto tę pracę w sposób tak szczęśliwy. Pominę tutaj okres początkowy jak i późniejszą działalność muzyczną Delegacji, nie pozbawioną momentów ciekawych skądinąd, zaznaczę tylko, iż instytucja ta w roku 1919 powołała do życia pierwszych 6 zespołów śpiewaczych, które stały się zaczątkiem zupełnie odrębnej pracy, prowadzonej odtąd bez przerwy po dzień dzisiejszy.

Niewątpliwie Miejskie Koła Śpiewacze stanowią jedyną w swoim rodzaju organizację chóralną w Polsce. Dzięki temu, że Miasto nie pasywnie, nie drogą udzielania subwencyj w tej czy innej formie, lecz samo, powołując osobny aparat administracyjny, prowadzi kilkanaście chórów (obecnie — 14, w latach ubiegłych — do 24), dzięki temu właśnie Chóry Miejskie stanowią jednostkę wyjątkowo zwartą.

Podstawy ich organizacji są dość proste: Miejskie Koła Śpiewacze powołuje do życia (lub je rozwiązuje) Kierownictwo Sekcji Kultury Wydziału

Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego; bezpośredni wgląd w pracę Kół ma Wizytator Kół Śpiewaczych, pozostający w zależności służbowej od Kierownictwa Sekcji; odpowiedzialność zaś za poziom artystyczny i organizacyjny chórów ponoszą dyrygenci, angażowani przez władze Sekcji. Niezależnie od tego istnieją wewnątrz organizacji komórki autonomiczne, mianowicie: Zarządy Kół, wybierane z pośród grona uczestników każdego Koła, „Komisja Międzychóralna", złożona z przedstawicieli Sekcji Kultury i delegatów Zarządów Kół, oraz „Rada Pedagogiczna", w skład której wchodzą wszyscy dyrygenci łącznie z Kierownictwem Sekcji i Wizytatorem Kół. Ten szkolny niejako system zbudowany jest na gruncie chwiejnym i zmiennym, jaki, w przeciwieństwie do elementu uczniów szkolnych, stanowią masy śpiewacze, niczem literalnie prócz wolnej, nieprzymuszonej woli z organizacją nie związane. System ten budzićby mógł pewne zastrzeżenia, gdyby nie fakt, iż przetrwał on już lat 15 i że, dzięki coraz lepszym wynikom osiąganym w Kołach, istnienie swoje dostatecznie usprawiedliwił.

Naczelna zasada Chórów Miejskich głosi, iż muszą być one jak najbardziej dostępne dla szerokiego ogółu. Zasada ta w życiu znajduje całkowite zastosowanie. Kwestja zapisu do Koła Śpiewaczego nie nasuwa żadnych trudności: każdy muzykalny mieszkaniec Warszawy bez różnicy płci (chóry obecnie są wyłącznie mieszane) i wogóle bez żadnych ograniczeń ma możność bezpłatnego korzystania z praw członka Miejskiego Koła Śpiewaczego, posiadającego stałego dyrygenta — nauczyciela, lokal, instrument i bibljotekę nutową. Obowiązuje go, rzecz prosta, ścisłe przestrzeganie określonych przepisów, posiadających zresztą sankcję wyłącznie moralną. Zaznaczyć należy, iż Koła Śpiewacze rozsiane są po całej Warszawie z uwzględnieniem wszystkich niemal jej dzielnic, nawet najbardziej odległych, aby w ten sposób ułatwić dostęp do Kół szerokim masom, dla których głównie są przeznaczone.

Po podaniu tych nieco suchych lecz niezbędnych informacyj pozwolę sobie na małą dygresję.

Jeśli się mówi o słabym rozwoju życia chóralnego w Polsce, to zwykle wysuwa się, jako argument najbardziej ważki, brak muzykalności ogółu naszego społeczeństwa. Czy pogląd ten jest słuszny? Czy nie należałoby szukać innych przyczyn, wytwarzających taki stan rzeczy? Po głębszem zastanowieniu się możnaby wysnuć wniosek, iż przyczyny te kryją się w płaszczyźnie zjawisk społecznych i że nietyle brak muzykalności ile niski stopień uspołecznienia mas wpływa u nas ujemnie na ruch chóralny. To drugie założenie wydaje się być właśnie bardziej uzasadnione. Chór w najgłębszej istocie swojej jest zespołem, tak jak zespołem jest każde grono ludzi, zorganizowane dla osiągania wspólnie wytkniętego celu. Z chwilą kiedy dostatecznie pomyślne warunki pozwoliły na powstanie zespołu tak pojętego, wtedy dopiero następuje, jako moment wtórny, tworzenie się chóru w ścisłem znaczeniu, chóru jako zespołu głosów ludzkich. Rzeczą jest znamienną, że gruntem najbardziej podatnym dla zakładania ognisk chóralnych są tereny już zorganizowane, a więc wszelkiego rodzaju związki i stowarzyszenia zawodowe, polityczne i t. p. Już tedy w stadjum powstawania chóru decydujące niemal znaczenie posiada czynnik pozamuzyczny i jasnem jest chyba, że czynnik ten o zabarwieniu czysto społecznem odgrywać będzie nadal wybitną rolę w życiu i pracy każdego zespołu śpiewaczego. Bo, obok materjału i doboru głosów, obok muzykalności, przygotowania muzycznego i śpiewaczego i t. p., o wartości chóru decydować

będzie, równorzędnie bodaj, jego ideowe oblicze, poziom kulturalny, stopień i jakość zespolenia uczestników, ich zdyscyplinowanie i szereg innych pokrewnych czynników. W żywej pracy chóru niepodobna zresztą ustalić granic między artystyczną a społeczną jej treścią. Jedno tylko daje się łatwo zaobserwować i stwierdzić jako pewnik: im lepszy zespół-organizacja, tem lepszy chór-instrument.

Na tej właśnie zasadzie opiera się ściśle praca w Miejskich Kołach Śpiewaczych. Biegnie ona w dwóch kierunkach, prawie równolegle i równorzędnie traktowanych, mianowicie w kierunku uspołeczniania mas śpiewaczych i w kierunku ich umuzykalniania, w szerokiem i istotnem tego słowa znaczeniu.

Komisja Międzychóralna, o której wspomniałem wyżej, działając łącznie z Zarządami Kół, ma za zadanie realizować pierwsze z tych założeń. Cele jej, ogólnie rzecz biorąc, polegają na ustalaniu form życia wewnętrznego Kół i na organizowaniu ich współżycia. W zdaniu tem mieści się treść dość obszerna. Ustalać formy życia wewnętrznego i organizować współżycie Kół znaczy: jednoczyć je organizacyjnie, zbliżać kulturalnie i towarzysko, wnikać w ich zasadnicze potrzeby, okazywać im pomoc w zdobywaniu jak najkorzystniejszych warunków rozwoju — słowem wzmacniać strukturę wewnętrzną Kół, nawiązywać nici, łączące je wzajemnie, z drugiej zaś strony tępić separatyzm i wszelkie objawy osłabiające wspólne więzy. Cele te dadzą się sprowadzić atoli do jednej tezy, dla organizacji Chórów Miejskich bardzo charakterystycznej, mianowicie do dążności wytwarzania jak największej spoistości wewnętrznej zarówno pojedyńczych zespołów, jak i ogółu Kół Śpiewaczych. Pomijam z braku miejsca omówienie środków, jakiemi Komisja cele swoje osiąga. Chętniebym jednak zatrzymał uwagę czytelnika dłużej, aby działalność Komisji możliwie obszernie przedstawić — leży ona w płaszczyźnie idej i prac wybitnie społecznych i od tej strony najlepiej dążenia Kół Miejskich oświetla.

Praca pedagogiczno-artystyczna w Chórach Miejskich nosi charakter zdecydowanie kolektywny. Opiera się więc nie na wysiłkach dyrygentów, jako jednostek, lecz na zbiorowym wysiłku całego ich grona, które, jak wspomniałem, nosi nazwę Rady Pedagogicznej. Uczestniczenie w posiedzeniach Rady traktowane jest jako obowiązek, nałożony na każdego jej członka. Obowiązek ten nie jest suchą powinnością i być nią nie może, bo wynika z istoty założeń organizacyjnych. Dyrygenci dźwigają na sobie cały ciężar pracy i odpowiedzialność za nią, stąd też ścisła i stała ich łączność jest nieodzownym warunkiem jednolitości wewnętrznej Kół Miejskich. Zważyć przytem trzeba, iż cele Rady polegają nietylko na osiąganiu „najbardziej korzystnych wyników pracy Kół Śpiewaczych pod względem artystycznym“, lecz jednocześnie na osiąganiu „największej ich spoistości organizacyjnej“. Aby nie wracać do spraw, o których już mówiłem, poprzestanę na zacytowaniu tego wyjątku z regulaminu. Wskazuje on zresztą dobitnie, jak mocno pracę artystyczną w Kołach Miejskich wiąże się z pracą organizacyjną i jak wielki kładzie się na to nacisk.

W ogólnej organizacji Chórów Miejskich Kierownictwo Sekcji Kultury jest instancją naczelną, stąd też i Rada Pedagogiczna posiada de jure skromne atrybucje organu opinjodawczo-doradczego. W rzeczywistości jednak zakres jej działania wykracza o wiele poza ramy instytucji doradczej, obejmuje bowiem całokształt pracy w Kołach i ogarnia życie Kół we wszelkich jego przejawach. Uzgadnianie metod pracy i repertuaru chórów, zgłaszanie projektów

i wydawanie opinij w sprawach pedagogiczno-artystycznych, wreszcie dyskutowanie wyników pracy (żaden występ Chórów Miejskich nazewnątrz, żadna impreza wewnętrzna nie pozostają bez omówienia) — wszystko to stanowi kompetencje Rady. Do zakresu jej czynności wchodzi, rzecz prosta, utrzymywanie ścisłej łączności z Komisją Międzychóralną, z którą niejednokrotnie zresztą współdziała bezpośrednio przy realizowaniu szerszych projektów.

Oto podstawy organizacji życia i pracy w Chórach Miejskich. Podstawy te, jak zresztą wszelkie założenia i cele, ujęte w paragrafy regulaminów czy statutów, nie posiadałyby przecież głębszych wartości, gdyby nie znajdowały w życiu swego odbicia. W Kołach Miejskich zjawisko to występuje w sposób zupełnie wyraźny. Zasady ich organizacji są istotnym wyrazem konkretnych ich dążeń i wysiłków, i to właśnie skłoniło mnie do szerszego poruszenia tych spraw.

Powstać może pytanie, do czego zmierza cały ten skomplikowany system organizacji wewnętrznej Chórów Miejskich, oparty na szeroko pojętej zasadzie zespołowości, zasadzie tak trudnej u nas do zastosowania. Czy nie byłoby wskazane zastąpić go raczej konstrukcją organizacyjną znacznie prostszą?

Odpowiedzieć na to należy przecząco. Instytucja Miejskich Kół Śpiewaczych, które, najistotniejszym celem jest szeroka demokratyzacja muzyki, dąży nie do tworzenia luźnych placówek chóralnych, zasklepiających się w wąskim kręgu swoich spraw, lecz do wytwarzania współżycia muzycznego gromady śpiewaczej, zgrupowanej w chórach. Jakkolwiek każde z Kół Miejskich stanowi organizację odrębną, żyjącą swojem własnem życiem, posiadającą własne dążenia, ambicje, a nawet swój patrjotyzm lokalny, to jednak w istocie jest tylko jednym z członków licznej rodziny chóralnej, organicznie z nią związanych. Żywa praca Kół potwierdza ten ich związek. Najbardziej charakterystycznym jej przejawem jest łączenie się chórów na występach publicznych. Łączenie to następuje w sposób zupełnie naturalny i prosty. Uczestnicy zespołów są już z góry przygotowywani niejako do tej formy współpracy, dyrygenci zaś umieją rezygnować z osobistych ambicyj kierowania zespołem połączonych Kół na rzecz jednego z pośród siebie, co więcej, potrafią, iście po koleżeńsku jako anonimowi korepetytorzy, okazywać mu pomoc na próbach zbiorowych. Publicznie więc Koła ukazują się częstokroć „gromadnie" — albo wszystkie, stanowią wówczas zespół bez mała tysiączny, albo w grupach, łączących kilka chórów. Najciekawiej jednak artystycznie, jak i organizacyjnie przedstawia się zespół, wyłaniany drogą podwójnych czy potrójnych kwartetów z kilku lub częściej kilkunastu Kół. Niejednokrotnie przypadało mi w udziale dyrygowanie takim właśnie „zlepkiem", którego żywot trwa zaledwie kilka dni (od próby do występu), a skład zawsze jest inny. Trudno mi mówić, ze względów zrozumiałych, o wartości artystycznej takiego zespołu, natomiast stwierdzić mogę, iż jeśli chodzi o karność i jednolitość, to przedstawia się zawsze jak najlepiej. Wspomnieć tu również muszę o śmiałej i ryzykownej próbie, jakiej poddana została metoda łączenia i jednocześnie wytrzymałość organizacyjna Kół Miejskich. Były nią dwa kilkunastodniowe objazdy propagandowe chóru po Ziemiach Wschodnich — od Wilna do Lwowa, zorganizowane w latach ubiegłych (1930 i 1931). W obu objazdach brał udział zespół 70-ciu uczestników, zupełnie przygodnie zebrany z kilkunastu Kół Śpiewaczych. W obu wypadkach zespół taki wyruszył w podróż po 10 próbach,

odbytych w Warszawie! Jest to fakt, sądzę, dostatecznie wymowny i niewymagający komentarzy.

Że zasada tak pojętej współpracy chórów nie hamuje indywidualnego ich rozwoju tego dowodzić niema potrzeby. Jasne jest, iż zasada ta opiera się na pracy jednostek odrębnych, najmocniej organizacyjnie i artystycznie scalonych. Na dowód tego niech posłuży fakt, iż w ciągu roku ubiegłego zpośród 16 istniejących Kół — 14, obok udziału w kilku wspólnych imprezach, wystąpiło samodzielnie kilkadziesiąt razy, między inn. 6-ciokrotnie w audycjach radjowych.

Stały kontakt uczestników Chórów Miejskich na próbach i występach zbiorowych wpływa, oczywiście, dodatnio na kształtowanie się stosunków wewnętrznych. Stosunki te zacieśniają się jeszcze bardziej dzięki akcji Komisji Międzychóralnej, która największy swój wysiłek kładzie w tym kierunku. Oto od lat trzech organizowany jest przez nią w okresie lata 3-tygodniowy obóz turystyczno-wypoczynkowy w Pieninach, w którym udział za stosunkowo niską opłatą może wziąć każdy czynny członek Kół. Piękne schronisko Związku Pracy Świetlicowej w Kątach nad Dunajcem (wpobliżu Czorsztyna), udzielane Komisji dzięki wyjątkowej życzliwości Związku, jest stałą siedzibą grupki uczestników, zawsze licznie napływających z różnych Kół. Imprezy takie, będące z jednej strony racjonalnie zorganizowanym wypoczynkiem dla ludzi ciężko pracujących (pomijam moment atrakcyjny obozów), z drugiej zaś będące niejako lekcją poglądową współżycia jednostki w gromadzie, przynoszą zrozumiałe korzyści i uczestnikom Kół i samej instytucji Chórów Miejskich.

Na tem kończę bardzo ogólnie nakreślony przegląd działalności Kół Śpiewaczych. Spotkać mnie może zarzut, iż na przestrzeni tych kilku stron nie wspomniałem ani słowem o sprawie najbardziej może istotnej, mianowicie o kierunku pracy artystycznej w Chórach Miejskich. Sprawę tę pominąłem nie bez powodów, bo łącznie z nią poruszyćbym musiał szereg innych kwestyj, przedewszystkiem zaś trudności związane z wyborem materjału chórowego, na jakie codziennie niemal praca Kół natrafia. Zagadnienie to jest jednak zbyt poważne i zasadnicze, aby mogło być potraktowane pobieżnie. Stąd też powstała luka, której w ramach tego artykułu wypełnić, niestety, nie mogę.

Tadeusz Czudowski

ŚLĄSKIE KONSERWATORJUM MUZYCZNE

Śląskie Konserwatorjum Muzyczne powstało w roku 1929 z inicjatywy Wojewody Śląskiego Grażyńskiego.

Pierwotnie Konserwatorjum Śląskie było uczelnią państwową; w roku 1932, na skutek różnych okoliczności, ze sferą sztuki nic nie mających wspólnego, zostało szkołą prywatną przy Śląskiem Towarzystwie Muzycznem. Lecz w kwietniu roku 1934 na jednej z ostatnich sesji Sejm śląski uchwalił prawie jednogłośnie ponowne upaństwowienie tej instytucji, co jest dowodem, że Konserwatorjum Śląskie zdobyło sobie uznanie w szerszych kołach społeczeństwa śląskiego. Obecna nazwa Konserwatorjum: „Śląskie Konserwatorjum Muzyczne" — wobec autonomji śląskiej — jest synonimem nazwy: „Państwowe Konserwatorjum Muzyczne". Precyzuję ten szczegół ze względu na pozorną

niejasność, mogącą wywołać jakieś wątpliwości u osób zainteresowanych. Wytężona praca całego grona nauczycielskiego zaczyna już dawać poważne wyniki, czego wymownym dowodem były cztery zewnętrzne popisy uczniowskie, w maju i czerwcu r. b., jak również liczne produkcje wewnętrzne, odbywające się co miesiąc, a obejmujące uczniów wszystkich oddziałów i pozwalające na śledzenie pracy i postępów uczniów w przeciągu całego roku szkolnego.

Przy Konserwatorjum istnieje Wydział Nauczycielski, o organizacji, programie i porządkach takiegoż Wydziału, istniejącego przy Konserwatorjum Warszawskiem — oraz Wojskowa Szkoła Muzyczna, o kursie trzyletnim, obejmującym całokształt wykształcenia kapelmistrza wojskowego, której absolwenci z cenzusem otrzymują stopień oficera-kapelmistrza (już kilkunastu wychowanków szkoły pełni przy pułkach funkcje dowódców orkiestr wojskowych), — absolwenci zaś bez cenzusu zostają zawodowymi członkami orkiestr wojskowych w stopniach podoficerskich. Każdorazowy kurs obejmuje około pięćdziesięciu uczniów.

Lecz nietylko praca pedagogiczna stanowi przedmiot troski dyrekcji i grona nauczycielskiego Konserwatorjum. W tem miejscu decydują dane statystyczne za ostatni rok, dostarczone mi uprzejmie przez dyrekcję Konserwatorjum. Na wstępie zaznaczę, że w jesieni roku ubiegłego zorganizowana została przy Konserwatorjum orkiestra symfoniczna, w skład której weszło wielu z pośród profesorów Konserwatorjum, oraz wielu byłych członków orkiestry nieistniejącej obecnie Opery Katowickiej. A więc: w ubiegłym sezonie koncertowym odbyło się dziewięć koncertów symfonicznych (dyrekcja: Kulczycki, Dymmek, Sidorowicz) z udziałem solistów (Zbigniew Drzewiecki, Józef Muzyka z Czechosłowacji, Józef Cetner), dziewiętnaście koncertów symfonicznych popołudniowych z prelekcjami dla młodzieży szkolnej szkół średnich i powszechnych (dziesięć w Katowicach i dziewięć w Królewskiej Hucie), wreszcie cztery recitale fortepianowe profesorów Konserwatorjum (Allinówny, Markiewiczówny, Bielickiego, Brachockiego). Z tego publicznego wykazu widać, że Konserwatorjum Śląskie zakreśliło sobie szerokie pole działania i swą rolę propagatora sztuki na Śląsku pojmuje bardzo rozlegle, a rozmach i wytrwałość, z jakiemi zamierzenia swoje zamienia w czyn, mimo piętrzących się na każdym kroku trudności, w czasach — zwłaszcza dla wszelkich poczynań artystycznych o założeniach głębszych — wprost beznadziejnych — zasługują na podziw i uznanie.

Główną zasługą takiego stanu rzeczy sprawiedliwość przypisać nakazuje zdolnemu organizatorowi dyrektorowi Faustynowi Kulczyckiemu, głównemu inicjatorowi i inspiratorowi tak znacznego ożywienia ruchu muzycznego na Śląsku, którego energja i wytrwałość już w pierwszym roku jego działalności na stanowisku dyrektora Konserwatorjum Śląskiego — objął je bowiem dopiero na jesieni roku ubiegłego po Witoldzie Friemannie — dały tak chlubne wyniki.

Na progu tedy nowego roku szkolnego życzyć należy, ażeby Konserwatorjum Śląskie nadal postępowało drogą, tak szczęśliwie bez wątpienia obraną, a poparcie, jakiego tej młodej instytucji udzielają wojewoda śląski Grażyński i wice-wojewoda Saloni, a ostatnio i Sejm śląski — dają rękojmię, że Konserwatorjum Śląskie spełni swe zadanie całkowicie.

Herbert Krzok.

MUZYCZNE OGNISKO WAKACYJNE LICEUM KRZEMIENIECKIEGO

Powszechna jest świadomość, że poziom naszej kultury muzycznej nie jest zbyt wysoki i że wiele jeszcze trzeba włożyć pracy by obecny stan rzeczy uległ zmianie. Kierunek tej pracy jest rozmaicie pojmowany, różne też są poglądy na środki zaradcze, które mogłyby ożywić nasz słaby ruch muzyczny. Na jednym wszak punkcie istnieje całkowita zgoda: wszyscy już uświadamiają sobie, że właściwe postawienie nauczania muzyki (t. zw. nauki śpiewu) w szkołach ogólno-kształcących bardzo zaważy na przyszłych losach naszej kultury muzycznej. Okoliczność ta nakazuje zwrócić specjalną uwagę na ten ważny odcinek pracy muzycznej.

Poważną przeszkodą w tej dziedzinie jest brak wykwalifikowanych sił nauczycielskich z dobrem przygotowaniem fachowem i pewnem wyrobieniem artystycznem. Istniejące wydziały nauczycielskie przy konserwatorjach w Warszawie, Poznaniu i Katowicach oraz grupa śpiewu i gimnastyki na Wyższym Kursie Nauczycielskim w Poznaniu wypuszczają co roku pewną ilość muzycznie przygotowanych nauczycieli, jednak jest ona nikłą i niedostateczną w stosunku do istniejących potrzeb szkolnych Dla tego z konieczności należało pomyśleć o stworzeniu specjalnych kursów dokształcających, na których nauczycielstwo mogłoby przechodzić dobre przeszkolenie fachowe i uzupełniać swą wiedzę muzyczną.

Jedną z instytucyj, dokształcających nauczycielstwo w zakresie muzyki, jest Muzyczne Ognisko Wakacyjne, istniejące od 1928 r. przy Liceum Krzemienieckiem. Corocznie organizuje ono w lipcu 5-tygodniowe kursy wakacyjne, na które zjeżdżają się, w liczbie około 200 osób, nauczyciele i nauczycielki niemal ze wszystkich dzielnic kraju. Wśród słuchaczy przeważa nauczycielstwo szkół powszechnych, które z podziwu godnym zapałem rezygnuje z wypoczynku wakacyjnego i oddaje się intensywnej pracy na kursach Ogniska.

Słuchacze są dobierani na podstawie pewnej selekcji, przyczem od kandydatów wymaga się wyraźnych uzdolnień muzycznych, a przedewszystkiem doskonałego słuchu i pamięci muzycznej oraz umiejętności prowadzenia lekcyj śpiewu szkolnego, bądź też zespołów muzycznych.

Program nauki rozłożony jest na trzy kursy wakacyjne i obejmuje następujące przedmioty: solfeż, zasady muzyki, harmonję, akustykę, ogólne wiadomości o formach muzycznych i z historji muzyki, śpiew chóralny, metodykę nauczania śpiewu szkolnego wraz praktycznemi lekcjami, wreszcie grę na skrzypcach lub na fortepianie.

Każdy słuchacz obowiązany jest trzy lata z rzędu przyjeżdżać do Krzemieńca na kurs wakacyjny i przejść cały program oraz złożyć przy zakończeniu odpowiedni egzamin. Jednak nauka słuchacza nie ogranicza się do studjów w czasie kursu wakacyjnego: przez cały rok utrzymuje on kontakt z Ogniskiem i w drodze korespondencji systematycznie prowadzi pracę samokształceniową. W tym celu otrzymuje co miesiąc t. zw. „przydziały“ t. j. zadania, które ma sam przerabiać. Tematy są podawane przeważnie z tych przedmiotów, które słuchacz przechodził na kursie — chodzi bowiem o pogłębienie i utrwalenie wiedzy lub umiejętności, poprzednio już nabytej. Pozatem każdy słuchacz może zwracać się do poszczególnych profesorów Ogniska z zapytaniami, dotyczącemi jego studjów lub praktycznych kwestyj, z któremi

styka się w toku swej pracy zawodowej. W ten sposób między słuchaczem a Ogniskiem istnieje stała łączność, która zapewnia ciągłość pracy i wpływa bardzo dodatnio na jej wyniki.

Ognisko nie poprzestaje tylko na teoretycznem kształceniu słuchaczy, lecz jednocześnie kładzie duży nacisk na ich umuzykalnienie w znaczeniu jak najszerszem. W tym celu podczas każdego kursu odbywa się kilkanaście audycyj, na których słuchacze stykają się z żywą muzyką — arcydziełami różnych epok i stylów. Poziom tych audycyj jest bardzo wysoki, gdyż wykonawcami są zawsze wybitne siły artystyczne, jak np.: St. Szpinalski, B. Kon, E. Umińska, I. Dubiska, St. Korwin-Szymanowska, M. Modrakowska, Kwartet Polski i inni. Dzięki temu słuchacze doznają wrażeń artystycznych wysokiego gatunku i uczą się cenić muzykę naprawdę wartościową.

Przemyślany program, celowo ułożony plan pracy i dobrze dobrany zespół wykładowców, składający się przeważnie z profesorów państwowych Konserwatoryj, dają w rezultacie niewątpliwie dodatnie wyniki i zapewniają Ognisku opinję pożytecznej i wzorowej instytucji dokształcającej.

Pozatem jednak działalność Ogniska posiada szczególne walory, które nadają jego pracy ogólniejsze znaczenie godne podkreślenia.

Dokształcanie słuchaczy i dostarczanie im pewnej ilości wiedzy fachowej nie jest wyłącznym celem Ogniska: tą drogą dąży ono jednocześnie do rozszerzenia widnokręgu artystycznego słuchaczy, do wyrobienia w nich poczucia piękna i obudzenia szczerego i oddanego zamiłowania do muzyki. Jednocześnie wpaja w słuchaczy świadomość, że źródła podniosłych wrażeń artystycznych kryją w sobie nie tylko arcydzieła muzyczne, ale i dostępne każdemu utwory drobne, nie wyłączając skromnej piosenki jednogłosowej.

Nastrój, jaki panuje na kursie, oraz stosunek słuchaczy do pracy najlepiej świadczą, że te podstawowe dążenia Ogniska są w całości realizowane. Rzadko gdzie można spotkać taki zapał i radość w pracy, jakie widzi się w Krzemieńcu. Dzięki temu kurs wakacyjny nie ma nic w sobie z uciążliwego obowiązku, lecz jest dla słuchaczy okresem pełnym nowych wrażeń i niezapomnianych przeżyć. Później przeżycia te są dla licznych „Ogniskowców" bodźcem i zachętą w ich odpowiedzialnej pracy zawodowej: rozsiani po całej Polsce, tworzą jedną wielką rodzinę prawdziwych budowniczych naszej kultury muzycznej.

Należy w końcu dodać, że audycje muzyczne w czasie kursów wakacyjnych są ważnem wydarzeniem kulturalnem w życiu miasta Krzemieńca i ściągają do sali kolumnowej Liceum licznych miejscowych mieszkańców, spragnionych żywej muzyki.

Wszystko to pozwala stwierdzić, że Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego istotnie zgodnie z swym statutem pogłębia i rozszerza kulturę muzyczną. Doniosłość tego rodzaju pracy jest niewątpliwa.

T.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej powstało w 1928 r. z inicjatywy grupy muzyków warszawskich. Oparte o zatwierdzony przez władze statut, jest stowarzyszeniem, któremu obce są jakiekolwiek tendencje handlowe: ma ono na

względzie jedynie i wyłącznie cele artystyczne, a pracą swą pragnie uczestniczyć w tworzeniu polskiej kultury muzycznej.

Działalność instytucyj wydawniczych ma poważne znaczenie dla ruchu muzycznego: dzięki wydawnictwom twórczość kompozytora staje się znaną i dostępną każdemu miłośnikowi muzyki, wydawnictwa kształtują nieraz gust publiczności i kierują jej zainteresowaniami muzycznemi, wydawnictwa wreszcie spełniają odpowiedzialną misję popularyzatora muzyki. Warto przypomnieć, jak poważną rolę odegrały w dziejach muzyki niemieckiej znane i posiadające wiekowe już tradycje firmy: Peters, Breitkopf i Härtel i inne; nie mniejsze znaczenie miały wydawnictwa Bielajewa dla rozwoju muzyki rosyjskiej.

W Polsce sprawa wydawnictw muzycznych oddawna szwankowała. Nieliczne prywatne firmy wydawnicze nie rozwijały poważniejszej akcji wydawniczej i nie były w stanie zaspokoić istniejących potrzeb. To też posiadaliśmy i posiadamy olbrzymie luki w dziedzinie wydawnictw muzycznych: nie zdobyliśmy się dotąd na kompletne wzorowe wydanie dzieł Chopina, opery polskie, nie wyłączając oper Moniuszki, są dotychczas grane z rękopisów, nie lepiej jest z muzyką symfoniczną, kameralną, instrumentalną i t. d. Bez przesady można powiedzieć, że zaledwie mała część muzyki polskiej wydana jest drukiem, natomiast liczne utwory, czołowych nieraz kompozytorów, pozostają w rękopisach, są niedostępne dla artystów i miłośników muzyki, a w rezultacie—są nieznane szerokiemu ogółowi.

Ten stan rzeczy do dziś wywiera ujemny wpływ na kształtowanie się naszego życia muzycznego i paraliżuje różne poczynania artystyczne. Dlatego praca systematyczna nad krzewieniem kultury muzycznej w naszym kraju jest nie do pomyślenia bez istnienia instytucji wydawniczej, która pracowałaby nie dla interesu zarobkowego, lecz w imię określonych celów artystycznych i kulturalnych.

Praca Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej jest próbą rozwiązania problemu wydawnictw muzycznych w Polsce. Wyniki sześcioletniej działalności Towarzystwa wskazują, jak rozumie ono swe zadanie i jakiemi drogami dąży do rozwiązania tego problemu.

W pierwszym rzędzie charakterystycznem jest dążenie Towarzystwa do uniezależnienia się od istniejących obozów muzycznych i pewna samodzielna linja działania. Towarzystwo nie służy tylko pewnej grupie muzyków i w zainteresowaniach swych wykazuje daleko idącą wszechstronność, zamieszczając w swych wydawnictwach kompozycje muzyków, stojących nieraz na krańcowo różnych stanowiskach artystycznych i należących do różnych kierunków. Samo zestawienie nazwisk jest pod tym względem dostatecznie wymowne. Następujący kompozytorzy figurują obecnie w katalogu Towarzystwa:

A. Andrzejowski, St. Kazuro, M. Kondracki, J. Lefeld, F. Lessel, F. Łabuński, R. Maciejewski, J. Maklakiewicz, W. Maliszewski, C. Marek, T. Mayzner, H. Melcer, St. Moniuszko, F. Nowowiejski, E. Pankiewicz, P. Perkowski, M. Popławski, Wł. Raczkowski, Br. Rutkowski, K. Sikorski, R. Statkowski, T. Szeligowski, A. Szeluto F. Szopski, K. Szymanowski, St. Wiechowicz, B. Woytowicz i J. Zarębski.

Jak widać z tego zestawienia, w wydawnictwach Towarzystwa jest reprezentowana muzyka polska różnych epok, z wyraźną jednak przewagą muzyki współczesnej, tę ostatnią zaś reprezentują zarówno kompozytorzy starszej generacji, jak i młodsi z początkującymi włącznie. Jest to więc jakby skrócony obraz muzyki polskiej w jej różnych przejawach i kierunkach.

Wydaje się, że ta linja w obecnych warunkach jest jedynie słuszna i celowa: wszelka stronniczość w doborze kompozycyj, wszelkie tendencyjne popieranie tylko

pewnych kierunków w muzyce—doprowadzić może tylko do zaprzepaszczenia idei muzycznej narodowej instytucji wydawniczej. Taka instytucja musi zachować w swych posunięciach najdalej idącą objektywność i nie może wchodzić w ocenę— z natury rzeczy zawsze subjektywną, który z istniejących kierunków zasługuje na poparcie lub pominięcie. Jedynem kryterjum może być tylko poziom artystyczny kompozycyj kwalifikowanych do wydania: każda zaś kompozycja, która stoi na dostatecznym poziomie artystycznym, jest cząstką tej muzyki polskiej, dla której Towarzystwo pracuje.

Dorobek wydawniczy Towarzystwa liczy około setki zeszytów różnej objętości i rozpada się na szereg działów, jak: muzyki chóralnej, kameralnej, instrumentalnej, wokalnej i t. d. Nie jest celem tej notatki omawianie poszczególnych wydawnictw. Należy tu jedynie stwierdzić, że wśród tych wydawnictw nie brak utworów, które są trwałym i cennym dorobkiem muzyki polskiej, jak naprzykład: pieśni Moniuszki (dwa zeszyty zbioru „Pieśni wybrane"), znakomity kwintet fortepianowy J. Zarębskiego, interesujący cykl „Na wsi" Czesława Marka, piękne Pieśni Kurpiowskie Karola Szymanowskiego i inne.

Osobną pozycję stanowi „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej" przejęte od Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki i prowadzone pod wytrawnem kierownictwem prof. dr. Adolfa Chybińskiego. Wydawnictwo to uznawane jest za wzór tego rodzaju publikacyj, gdyż doskonale łączy cele naukowe i praktyczne.

Obok dzieł muzycznych wydaje Towarzystwo i prace teoretyczne. Trzy wydane w tym dziale książki (Akustyka muzyczna G. Tołwińskiego, Harmonja P. Rytla i Instrumentoznawstwo K. Sikorskiego) znalazły już szerokie rozpowszechnienie, w druku zaś jest wyczerpująca praca L. Bronarskiego „Elementy harmoniki Chopina".

Ogólny rzut oka na dotychczasową działalność Towarzystwa pozwala stwierdzić niewątpliwą ewolucję w jego planie działania i metodach pracy. O ile na początku cała akcja wydawnicza Towarzystwa wychodziła z założeń raczej teoretycznie wyrozumowanych, o tyle następnie Towarzystwo coraz bardziej podporządkowywało się praktycznym wskazaniom nasuwanym przez nasze życie muzyczne. Jest to objaw zdrowy i świadczący o żywotności Towarzystwa. Akcja wydawnicza nigdy nie może być celem samym w sobie: jest ona jednym z elementów ruchu muzycznego i musi być wrażliwa na jego potrzeby. W naszych warunkach zaspokojenie dobrze zrozumianych potrzeb praktyki codziennej jest zadaniem nie mniej doniosłem, niż wydawanie nawet „pomnikowych" dzieł muzyki polskiej. Ambicją Towarzystwa winno być współdziałanie w tworzeniu i podnoszeniu poziomu naszej kultury muzycznej, ta zaś wyrasta nie przy odświętnych blaskach świateł festivalowych, lecz ze żmudnej, szarej, codziennej pracy.

To też nie przypadkowo Towarzystwo ostatnio poświęca tyle uwagi wydawnictwom chóralnym. Rozpoczęty niedawno cykl „Polska Pieśń Chóralna", zawierający utwory różnych stopni trudności, dostarczy artystycznej i wartościowej literatury naszym licznym zespołom śpiewaczym. Z kolei wypadnie mieć na uwadze potrzeby amatorskich zespołów orkiestrowych, które dotąd skazane są na posługiwanie się nieudolną i deprawującą smak literaturą t. zw. popularną. Wreszcie Towarzystwo będzie musiało w najbliższym czasie zająć się problemem wydawnictw pedagogicznych. Polska literatura pedagogiczna jest uboga i przestarzała, należy też zwrócić uwagę naszych kompozytorów na ten zaniedbany przez nich ważny odcinek i dążyć do stworzenia nowej literatury, odpowiadającej współczesnym wymogom artystycznym i pedagogicznym.

Statut zobowiązuje Towarzystwo nie tylko do prac ściśle wydawniczych, lecz i do podejmowania wszelkich poczynań zmierzających do podniesienia polskiej kultury muzycznej. Zgodnie z tem Towarzystwo rozpoczęło w bieżącym roku wydawanie kwartalnika „Muzyka Polska", który ma oświetlać i omawiać liczne, żywotne zagadnienia naszego życia muzycznego. Cele, które stawia sobie to pismo, i jego credo artystyczne są znane czytelnikom z przedmowy redakcyjnej zamieszczonej w I-ym zeszycie pisma.

Obok tego Towarzystwo żywo interesuje się ruchem muzycznym, współdziała w pewnych poczynaniach, a niebawem zamierza w tej dziedzinie zapoczątkować szersze i niepozbawione ogólniejszego znaczenia prace.

Niewątpliwie działalność Towarzystwa w szczegółach może wywoływać te lub inne uwagi krytyczne — każda praca, prowadzona nawet w najlepszej wierze i z największym zapałem, nie jest wolna od zawsze możliwych błędów i usterek. Mimo wszystko można objektywnie stwierdzić, że Towarzystwo zajmuje już określone stanowisko wśród naszych instytucyj muzycznych, wytrwale i konsekwentnie realizuje stawiane sobie zadania, a posiadając dość dużą prężność i żywotność ma zapewne przed sobą jeszcze wielkie i różnorodne możliwości twórczej i owocnej pracy.

T. Z.

STOWARZYSZENIE MŁODYCH MUZYKÓW [1]) W PARYŻU

S. M. M. P. w Paryżu (Association des Jeunes Musiciens Polonais à Paris) powstało w grudniu 1926 roku, jako organizacja samorzutnie wyłoniona z pośród muzyków polaków, kształcących się lub dokształcających w Paryżu.

Zadaniem Stowarzyszenia jest przedewszystkiem zgrupowanie wszystkich młodych muzyków polskich przebywających w Paryżu w celu ułatwienia im działalności ich artystycznej na terenie Paryża, — innemi słowami: kierowanie muzyków przebywających dla studjów muzycznych w odpowiednie ręce pedagogiczne, umożliwienie młodym muzykom nawiązania kontaktu ze sferami artystycznemi paryskiemi, ułatwienie im występów publicznych, wreszcie, udzielenie poparcia tak moralnego, jak materjalnego w ich poczynaniach.

Zadaniem Stowarzyszenia jest również propaganda muzyki polskiej we Francji i zagranicą, praca społeczno-muzyczna wśród emigracji polskiej, oraz pośredniczenie w zapoznawaniu się społeczeństwa polskiego z muzyką francuską.

Siedzibą Stowarzyszenia jest gmach Pleyela na Faubourg Saint-Honoré, gdzie posiada ono swój lokal, w którym się mieści biuro, biblioteka, dyskoteka, jak również studio z fortepjanem. W ciągu $7^1/_2$ lat istnienia Stowarzyszenia przeszło 120 muzyków polaków należało do Stowarzyszenia, wśród których znajdujemy nazwiska artystów, dziś należących do wybitnych przedstawicieli naszej muzyki. Z pośród kompozytorów byli członkami Stowarzyszenia: Stanisław Wiechowicz, Piotr Perkowski, Michał Kondracki, Jan Maklakiewicz, Feliks Łabuński, Tadeusz Szeligowski, Tadeusz Kassern, Alfred Gradstein, Bolesław Woytowicz, Szymon Laks, Jerzy Fitelberg, Antoni Szałowski, Zygmunt Mycielski i inni. Wśród śpiewaczek: Marja Modrakowska, Jadwiga Massalska, Jadwiga Hennert, Maneta Radwanówna i inne. Pianiści: Henryk Sztompka, Zygmunt Dygat, Bolesław Kon, Wanda Piasecka, Artur Hermelin, Jerzy Sulikowski. Skrzypkowie: Michał Wiłkomirski, Wacław Niemczyk, Eu-

---

[1]) Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu.

genja Umińska, Roman Totenberg, Grażyna Bacewicz. Wiolonczeliści: Tadeusz Kowalski, A. Mikulski.

Stowarzyszenie zorganizowało we Francji przeszło 100 koncertów (symfonicznych i kameralnych) i audycyj współczesnej i dawnej muzyki polskiej, pozatem przyczyniło się do wykonania utworów polskich również w innych krajach (Festival muzyki polskiej w Palmie, na wyspie Majorka, koncerty w Hollandji, we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych). Na koncertach tych wykonano kilkaset utworów polskich, z nich kilkadziesiąt po raz pierwszy.

Wielu artystów polskich debiutowało w Paryżu na koncertach Stowarzyszenia, do nich należą między innemi: Ewa Bandrowska-Turska, Marja Modrakowska, Henryk Sztompka, Bolesław Kon, Eugenja Umińska. Utwory wielu kompozytorów polskich, cieszących się dziś należnem uznaniem, — po raz pierwszy były wykonane w Paryżu na koncertach Stowarzyszenia.

Stowarzyszenie zorganizowało m. i. w roku 1928 konkurs kompozytorski z nagrodami Ministerstwa W. R. i O. P. i Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Do Jury tego konkursu należało czterech najwybitniejszych kompozytorów francuskich: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel i Arthur Honegger.

Stowarzyszenie stale delegowało członków swoich na obchody i akademje polskie odbywające się na terenie Francji, organizując część koncertową, a również delegowało instruktorów chóralnych do ośrodków robotniczych na północy Francji, które, jak wiadomo, posiadają liczne zespoły chóralne.

Wreszcie, jedną ze stron działalności Stowarzyszenia było stałe informowanie prasy francuskiej o muzyce polskiej i artystach polskich.

SPRAWOZDANIA

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

2. CHÓRY

(ciąg daszy)

Bronisław Rutkowski: 10 kolend polskich w opracowaniu na 3- i 4-głosowy chór szkolny. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Prosta faktura tych opracowań nie ogranicza się jednak do sharmonizowania melodji głosu górnego, lecz traktuje głosy, jako równouprawnione, czego wyrazem jest częste ich krzyżowanie i polirytmja; w bardzo wielu miejscach zachodzi zupełnie oczywiście pierwszy, wzgl. piąty („ozdobny") gatunek kontrapunktu, a nie harmonja. Dla rozwinięcia zmysłu polifonicznego szczególne znaczenie wychowawcze mają miejsca, w których polirytmję podkreśla różne podłożenie tekstu w głosach (nr. 7, drugi dwuwiersz w nr. 10). Dobrze utrafiony jest w kolendzie z 17 w. ton archaizujący przez akordy z septymą eolską. Zastrzeżenia możnaby mieć jedynie w odniesieniu do opracowań, w których stosowane tu i ówdzie współczesne środki harmoniczne wywołują pewną niejednolitość (wstęp i zakończenie 6. kolendy z impresjonistycznem traktowaniem małego septymowego akordu [równoległe septymy w następstwie tych akordów] i „miksturami", a jeszcze bardziej paralelizm eliptycznych trójdźwięków w 7. kolendzie, t. 19 i 20; w 10. kolendzie jest paralelizm trójdźwięków niewątpliwie pomyślany jako ilustracja tekstu: „dziwy niesłychane").

Cały zeszyt jest jednak nader cenną pozycją w naszej literaturze szkolnej; pragnąć należy, aby zbliżanie młodzieży tą drogą do polifonji—znalazło jak najwięcej naśladowców.

Bolesław Woytowicz: Mała kantata dziecinna na pochwałę Bozi i słońca na chór 3-głosowy dziecięcy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Do zagadnienia muzyki dla dzieci znalazł Woytowicz interesujące podejście. Przejawiają się w niem tendencje muzyki współczesnej: kompozytor stylizuje początki wielogłosowości z ich charakterystyczną monotonją, wytworzoną przez brak rozwoju „harmonicznego" (według naszych pojęć); włączając w tę atmosferę rytmiczne i tonalne elementy polskiego folkloru (mazur, liryzmy), stwarza Woytowicz swoiste, trafnie uchwycone tło dla dziecinnego prymitywu.

W melodyce poszczególnych głosów wykluczył Woytowicz „jawną" chromatykę, posługując się wyłącznie tonami skal, o ciekawym, odmiennym od tonacyj

kościelnych, układzie półtonów, (poza lidyjską w pierwszym 8-takcie 4. piosenki). Najczęstszą jest w kantacie (1. 4. i 5. piosenka) skala, łącząca elementy lidyjskie i miksolidyjskie: g a h cis d e f g; spotykamy ją w folklorze tatrzańskim (por. przykład VI, w pracy A. Chybińskiego „O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodyj na Skalnem Podhalu", odbitka z „Kwartalnika Muz.", zesz. 17—18). Poza tą skalą stosuje kompozytor też inny układ półtonów: 2. piosenkę buduje z tonów g a h cis dis e fis g; cztery po sobie następujące wielkie sekundy w tej skali są elementem gamy całotonowej. Trzecia piosenka łączy gamę frygijską z dorycką sekstą: e f g a h cis d e; skala ta występuje w polskiej pieśni ludowej [1]). Każda piosenka ogranicza się we wszystkich głosach do tonów danej skali, tylko zupełnie wyjątkowo zdarzają się chromatyczne ich zmiany.

Poza materjałem tonalnym przejmuje Woytowicz z folkloru polskiego — rytm; widać to zwłaszcza w rytmach mazurowych 2. i 4. piosenki.

Faktura zbudowanych z powyższego materjału tonalnego piosenek jest polifoniczna, choć nie zawsze realnie 3-głosowa: na początku 1. pieśni są dwa głosy, poruszające się w kwintach równoległych, jednostką, ktorej przeciwstawia się zupełnie samodzielna linja trzeciego głosu; podobnie jest na początku 2. i 3. pieśni. Trzygłosowa polifonja zachodzi w środkowej, imitacyjnej części 1. piosenki, w zakończeniu 2. piosenki, tworzącem w polirytmji i imitacjach spotęgowany powrót początku, w środkowym, imitacyjnym odcinku 5. piosenki. Izorytmja trzech głosów w środkowym odcinku 4. piosenki nie jest bynajmniej harmonją: ciągłe krążenie około kilku tylko współbrzmień, przy zupełnym braku rozwoju w linji, jaskrawym zwłaszcza w głosie dolnym, wytwarza typową atmosferę początków wielogłosowości; wyczuwa się ją też n. p. w 1., 3. piosence. O homofonji można mówić jedynie w skrajnych odcinkach 4. piosenki; dzięki melodji, opartej na rozłożonych akordach odczuwa słuchacz centrum tonalne frygijskiej tonacji, w czem pomocne mu są kadencje.

Budowa każdej piosenki jest 3-częściowa a ba'; jedynie ostatnia, zamiast powrotu owego początku, przynosi powrót 1. piosenki: dobre zaokrąglenie formatu całości.

Wymagania, jakie stawia Woytowicz chórowi są wprawdzie skromne, lecz spełnić je może, jak sądzę, tylko specjalnie wyszkolony zespół dzieci; przeciętnie muzykalne dziecko pozostanie w stosunku do „Kantaty" jedynie słuchaczem. I to może być głównym zarzutem ze stanowiska wychowania muzycznego, dążącego do aktywnego udziału dziecka; oceniając jednak „Kantatę" z czysto muzycznego punktu widzenia, należy ją uznać za jedną z najważniejszych pozycyj w muzyce dla dzieci.

Roman Maciejewski: Pieśni kurpiowskie na chór mieszany a cappella. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Maciejewski, uczeń prof. K. Sikorskiego, przedstawia się w tym zeszycie jako typowy polifonista: w parze z bardzo wyrobionym zmysłem linearnym idzie stosunkowo małe wykorzystanie możliwości barwnych ciała wykonawczego, faktura jest raczej „drzeworytem".

Każda pieśń konsekwentnie przeprowadza obrany sposób opracowania, czy

---

[1]) Wiadomość ta polega na łaskawej informacji prof. A. Chybińskiego, za którą składam tu serdeczne podziękowanie.

manierę kontrapunktyczną. Wielką zwartość osiąga 1. pieśń („Nie mój ogródusek") przez to, że prawie w każdem miejscu wyprowadza się motywika głosów kontrapunktujących z cantus firmus. Sama melodja ludowa nie jest czemś niezmiennem, lecz, ulegając różnym modyfikacjom, tworzy dla Maciejewskiego tylko materjał, z którego buduje całość. Tak traktując melodję ludową, daje kompozytor w 1. pieśni interesująco ukształtowaną 3-częściowość: po przedstawieniu tematu w sopranie pierwszego 8-taktu (Andante, e-moll), przenosi teraz Maciejewski jego poprzednik do tenoru w transpozycji o kwintę w dół (przy pozostaniu w e-moll), swobodnie, przy związku motywicznym z tematem, kształtując dalszy ciąg, modulujący do fis moll: muzycznie wynika stąd (mimo powtarzania tylko tekstu poprzednika —) rozszerzony okres. Część środkowa, Allegro deciso, przynosi tekst i melodję następnika drugiej zwrotki, zmodyfikowaną rytmicznie, w tonacji H-dur, łącząc ją z poprzednikiem trzeciej zwrotki, również rytmicznie zmienionym, a ponadto rozdzielającym melodję w „durchbrochene Arbeit" między tenor (D w H-dur) i bas (C-dur) — w „przetworzeniu". Tempo I., Andante, „repryza", wraca do charakteru części pierwszej, dając w basie rozszerzony następnik 3. zwrotki piosenki, który przechodzi z h-moll do e-moll. Trzy części opracowania nie pokrywają się więc, jak widzimy, z zwrotkami piosenki, lecz je przecinają, świadcząc o czysto muzycznych imperatywach, kierujących kompozytorem. Interesujące w ukształtowaniu formalnem opracowanie wykazuje w szczegółach trafne wyczucie charakteru tej pieśni, aby wymienić tylko: frygijską sekundę (takt 7), sekstę dorycką (t. 15 — 19 i 36 — 41), trójdźwięk eliptyczny (t. 8), logicznie wysnutą linję sopranu w drugim okresie (t. 9 i nast.), ukośne brzmienie (t. 46—47), lub trafnie malujące nastrój tej pieśni zakończenie małym septymowym akordem; natomiast paralelizm trójdźwięków w „przetworzeniu" raczej przeszkadza jednolitości pieśni. Faktura 2. pieśni („A cemuześ nie przyjizdzoł") jest w konsekwentnem przeprowadzeniu ruchu ósemkowego w kontrapunktujących głosach — przeniesieniem na teren muzyki wokalnej instrumentalnego, a nawet dokładniej: organowego opracowania chorału. Poprzedza je „preludjum": krótkie 4-taktowe Andante, f-moll przynosi zmodyfikowany, naczelny motyw pieśni w imitacji między basem a altem, poczem Allegro, oparte na materjale motywicznym pieśni (C-dur z kwartą lid. — b-moll, zakończone akordem kwartowym nad D), przygotowuje ruchem ósemkowym głosów środkowych — fakturę następującego opracowania właściwej pieśni, Andante. W 1. zwrotce, b-moll, ilość realnych głosów wynosi 5 do 7-miu (— melodję poprzednika podwajają w oktawie sopran i alt —); po 4-głosowym łączniku głosów męskich powtarza 2. bas (przy ciągłym ruchu ósemkowym 1. basu i tenoru) następnik o pół tonu wyżej, ujęty jako fis-moll. Druga zwrotka, rozpoczęta 2-taktowym wstępem, jest — poza przejściowemi „divisi" — już 4-głosowa.

Rytmika kontrapunktów porzuca na krótko ruch ósemkowy do poprzednika cantus firmi w tenorze kontrapunktują głosy w większych wartościach rytmicznych w ten sposób, że sopran (podwojony w 2 alcie) jest augmentacją 1 altu; mimo, że zachodzi to tylko w dwu taktach, stosunek ten nietrudno ucho śledzi wobec prostej formy motywu (gama w dół). W następniku przenosi się c. f. do basu w transpozycji do d-moll, przy powrocie kontrapunktów do ósemkowego ruchu. Zakończenie tworzy reminiscencja wstępnego Andantę z „ciaśniejszą" imitacją i wykorzystaniem akordowomotywicznego materjału. Powrót do ósemkowego ruchu prowadzi wreszcie przez nonowy akord neap. do ostatecznej kadencji plag. $S^6 — T^7$. Faktura całej pieśni jest wybitnie organowa, na co wskazuje już choćby kilka takich rysów: przejście po 2 zwrotce z chóru miesz. do głosów wyłącznie męskich jest zmianą

rejestru (podkreśloną przez „bocca chiusa"), podwajanie w oktawie jest miksturą, ruch szesnastkowy w alcie przed końcem jest toccatowym biegnikiem. 3 pieśń („Powolniak") interesuje głównie podwójnym kontrapunktem: doskonały, w rytmie mazurkowym, kontrapunkt sopranu do tematu w alcie (t. 29 i n.) zmienia w nim w dalszym ciągu pieśni położenie na zasadzie kontrapunktu podwójnego w decymie (t. 49 i n.), a potem kontrapunktu podwójnego w oktawie (t. 85 i. n.) z miksturalnem podwojeniem tematu w oktawie dolnej i kwarcie dolnej. — 4. pieśń („Kozak kurpiowski") jest formalnie podobnie ukształtowana, jak 1 pieśń: po ekspozycji tematu (poprzedzonego wstępem) następuje sekwencyjne, modulujące przetworzenie, potem rozszerzona repryza i coda. Dla harmoniki tej pieśni charakterystyczny jest akord kwintowy, użyty w charakterze reprezentanta funkcji: jego bas ma rolę fundamentu. Widać to już w wstępie pieśni, gdzie bas jest fundamentem przez krok dominantowy. Po tym wstępie przynosi okres 8-taktowy w alcie ekspozycję tematu, któremu towarzyszy stały, prawie wszędzie w ciągu pieśni zachowany kontrapunkt 2 sopranu (1 sopran ma repetowany w szesnastkach głos leżący). równocześnie z poprzednikiem tematu śpiewają głosy męskie augmentację dwu pierwszych taktów tematu w kwintach równoległych, które w dalszym ciągu konsekwentnie stosowane, dają wraz z altem i sopranem w zakończeniu ekspozycji następstwo tercjowe pokrewnych akordów kwintowych. Przetworzenie operuje pierwszym dwutaktem tematu, któremu towarzyszy, przy zastosowaniu kontrapunktu podwójnego w decymie i duodecymie, jego stały kontrapunkt. Repryza ukazuje temat dwukrotnie: najpierw w oktawach (sopran-alt) bez kontrapunktu, potem sopran powtarza go z rozdrobnieniem rytmicznem, gdy alt śpiewa stały kontrapunkt (kontrapunkt podwójny w oktawie); codę buduje ten stały kontrapunkt bez tematu. Tonacją pieśni jest A-dur; dominantowo pokrewne akordy (II^7 — D z trzema nadbudowanem kwintami) po kończącej tonice z dodaną sekstą nawiązują do wstępu.

W „Pieśniach kurpiowskich" Maciejewskiego schodzą się obie drogi, któremi jak już mówiliśmy przy określeniu typów pieśni solowej [1]), poszła reakcja przeciw romantyzmowi: wraz z sięgnięciem do ożywczych sił folkloru przenosi kompozytor do muzyki wokalnej fakturę pierwotnie czysto instrumentalną. Jako pierwsze od cudu „Pieśni kurpiowskich" Szymanowskiego polifoniczne opracowanie folkloru polskiego na chór — zasłużył cykl Maciejewskiego na obszerne omówienie.

„Pieśni kurpiowskie" Maciejewskiego każą z radością powitać w młodym kompozytorze wybitny, wiele obiecujący talent twórczy.

Dr. Jerzy Freiheiter.

Dr. Z o f j a L i s s a: „Zarys nauki o muzyce", Lwów. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. 1934. 8⁰ str. 246.

Książka dr. Lissy w porównaniu z innemi znanemi podręcznikami traktującemi o zasadach muzyki, zawiera szerzej zakreślony materjał z wszelkich dziedzin teorji muzycznej. Jest to propedeutyka w znaczeniu studjów przygotowawczych do specjalnych działów „teorji" praktycznej (w przeciwstawieniu do czystej teorji spekulatywnej). Podstawowe elementy konstrukcji muzycznej

---

[1]) „Muzyka Polska", zeszyt I, str. 67.

podaje autorka systematycznie. Zasadnicze czynniki, konieczne do zrozumienia organicznego związku syntezy formalnej umie dr. Lissa precyzyjnie wyjaśniać.

Prawdopodobnie za wzór dla selekcji materjału posłużyła autorce znakomita książka H. Grabnera „Allgemeine Musiklehre“ (sprawozdanie o niej umieściłem w jednym z tomów „Kwartalnika Muzycznego“). Jednakowoż całokształt „Zarysu“ wykazuje znamienne różnice w metodzie i sposobie rozczłonkowania najważniejszych problematów, niemniej w osobistem ujmowaniu naukowych faktów. Poza tem przejawia się w dziele dr. Lissy rutyna pedagogiczna. Osobne rozdziały podają w treściwym skrócie najogólniejsze wyniki naukowe z zakresu akustyki, fizjologji słyszenia, instrumentoznawstwa obok treściwych wiadomości o materjale dźwiękowym, interwałach, skalach i gamach, melodyce, rytmice i metryce, artykulacji, agogice i dynamice, frazowaniu, harmonice, kontrapunkcie i formach muzycznych.

Wywody teoretyczne opierają się na obfitych i wszechstronnie dobranych przykładach ilustracyjnych z muzyki różnych epok.

Dr. Seweryn Barbag.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

KRAKÓW

Ukończony sezon koncertowy 1933/34 pozwala stwierdzić u nas prawie zupełne zamarcie własnych koncertów symfonicznych. Muzykalny Kraków w tym sezonie miał rozrywkę jedynie w sporadycznych przedstawieniach operowych i ratował swój smak bardzo nielicznemi występami gościnnych sił. Niedostępność najlepszej sali koncertowej dzięki niedostosowaniu jej ceny do obecnych warunków oraz zupełny brak poparcia pracy naszych muzyków ze strony kierujących czynników przy ogólnie szerzącym się kryzysie — wytwarzają zupełną anemję na tym odcinku pracy duchowej i skazują wszelką inicjatywę na całkowite niepowodzenie. Władze naszego miasta (stołecznego miasta!) wykazują niezrozumiałą wprost obojętność na muzyczne potrzeby swych obywateli wówczas, gdy w bliskiem sąsiedztwie otwarto, utrzymano i upaństwowiono konserwatorjum, organizuje się koncerty symfoniczne i kształci ogół młodzieży szkolnej, aby znała i rozumiała znaczenie nazwiska nietylko Janusza Kusocińskiego, ale i Karola Szymanowskiego...

Pocieszającym objawem w tych wyjątkowo ciężkich warunkach jest zorganizowanie się Krakowskiej Orkiestry Kameralnej, która pragnie podtrzymać tradycje kameralne Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Pod koniec sezonu członkowie tego zespołu dali 3 koncerty, na których wykonano utwory zespołowe z przewagą — pragniemy to podkreślić — instrumentów dętych (Beethoven Warjacje „La ci darem la mano", Reger Serenada, Wiener Trio na flet, rożek i klarnet, Rietti Sonata, Mozart „Konzertantes Quartett", Honegger Trois contrepoints); na jednym również wystąpiła orkiestra kameralna, wykonywując Allegro capriccioso Artura Malawskiego, utwór posiadający obok excentrycznego humoru piękną linję melodyjną, pokrewną Szymanowskiemu, i fascynującą rytmikę, pod względem formalnym wykazuje jednak pewne niedociągnięcia. Wykonawcami byli O. Martusiewicz (fort.), F. Macalik (wiolonczela i viola da gamba), K. Syrewicz (skrzypce), F. Nierychło (obój). S. Kmieć (klarnet), Michniewski (fagot), A. Tomeczek (róg), Z. Dymmek (dyrekcja) i inni. O ile mamy niekłamane uznanie dla bezinteresownej pracy i wielkiego zapału wszystkich wykonawców, to musimy stwierdzić jednak pewną bezładność w programach i nieliczenie się z własnemi możliwościami (Konzertantes Quartett Mozarta). W kompozycjach dawnych mistrzów wykonawcy powinni stawiać sobie szczególnie wysokie wymaganie.

Dużą niespodziankę zgotował nam swą muzyką do baletu krakowski

skrzypek Stanisław Mikuszewski. Słyszeliśmy ją wraz z muzyką do baletu Jana Ekiera w ramach popisu klasy rytmiki i plastyki Marji Mikuszewskiej. Nieznany jako kompozytor, Stanisław Mikuszewski napisał muzykę nie mającą wprawdzie pretensji do oryginalności i nowoczesności, lecz wykazującą kulturę muzyczną, dobry smak oraz znaczne wyczucie sceny. Pragnęlibyśmy usłyszeć dalsze jego kompozycje. Talent Jana Ekiera nie przedstawił się nam tym razem w najlepszym świetle. Z jednej strony nie wyczuwało się, aby inwencja młodego kompozytora płynęła nieskrępowana sceną (stąd wynikająca pewna sztuczność pomysłów muzycznych), z drugiej — w „robocie“ dawało się zauważyć niedojrzałość i brak głębszego przemyślenia. Niech nam wolno będzie przestrzec sympatycznego kompozytora przed powierzchownem podejściem do swych zadań. Pomysł sam pisania muzyki do baletu nie wydaje się nam „zdrowym“ dla początkującego twórcy, a był — przypuszczać można — spowodowany przez nakaz nie największej wagi.

W ostatnim kwartale wystąpił w Krakowie Wiedeński Chór Chłopców, znany dość dobrze polskiej publiczności. Utwory „a capella“ w wykonaniu tego zespołu nie zadowoliły naszych wymagań, wysokich, bo odnoszących się do gości z zagranicy. Chór ten stosunkowo niewielki nie wykazał większego zlania się poszczególnych głosów (może właśnie wskutek małej liczebności) i nie zawsze celował w intonacji. Zespół wydawał się zmęczony a nawet zobojętniały. Dopiero w „Bastien i Bastienne“ Mozarta młodociani wykonawcy mogli się popisać zarówno zgraniem scenicznem, jako też zdolnościami wokalnemi i aktorskiemi oraz wysoką już kulturą muzyczną.

Mieliśmy i innego jeszcze „gościa z Wiednia“ — Bolesława Kona. Występ jego w Krakowie nie należał tym razem do najudatniejszych, chociaż widać, że pianista jest w rozkwicie swych sił. Pewna przesadna prostota w oddawaniu niektórych fraz przez Kona winna ustąpić zupełnej naturalności; uspokojenie ruchów jego wydaje się nam również pożądane.

W oczekiwaniu nowych posunięć w życiu koncertowem Krakowa, wyrażamy na tem miejscu nadzieję, że konferencja, która miała miejsce w maju r. b. między przedstawicielami Polskiego Radjo i krakowskiemi sferami muzycznemi, pozostawi po sobie trwałe ślady, o ile słowa wypowiedziane na niej nie będą tylko... lekarstwem (czasowem zresztą) na uspokojenie nerwów. Starania jednostek, pragnących połączyć i uzgodnić pomoc materjalną Polskiego Radjo i ofiarną pracę miłośników muzyki, muszą dać dodatnie wyniki, aby nie powtórzyły się, przynoszące ujmę Krakowowi, wypadki związane z festivalem szopenowskim, kiedy przez brak funduszów nie było możności zebrać minimalnego zespołu orkiestrowego (na taką uroczystość!!). Sine qua non tych wysiłków będzie wyzbycie się przez niektórych krakowskich „miłośników“ muzyki chorobliwych ambicyjek (spory o miejsca przy pulpitach) zaprzepaszczających do reszty nasz ruch koncertowy zarówno symfoniczny jak i kameralny a nie chroniących te jednostki przed ośmieszeniem ich przez ogół muzyczny. *Z. D.*

LWÓW

Maj minionego sezonu rozpoczął wspaniale Muenzer. Sztuka tego wielkiego artysty daje za każdym razem niezapomniane przeżycia; w ostatnim jego koncercie słyszeliśmy prawdziwe cuda sztuki odtwórczej, aby wymienić tylko

sonaty Mozarta, Schuberta, Skrjabina. Próżno, zapewne, starać się o wyczerpujące określenie słowami istoty gry Muenzera: ponad zgłębieniem do reszty technicznych i interpretacyjnych problemów pianistyki, jest jednak jego siłą owo osobiste, niepojęte „coś“, którem promieniuje wielka sztuka tego artysty.

Dzięki niestrudzonemu d-rowi Sołtysowi usłyszał Lwów nieśmiertelne „Kumoszki z Windzoru“ Nicolai'ego. Szkoła operowa P. T. M. i orkiestra Filharmonji pod kierownictwem d-ra Sołtysa dały zgłodniałym opery słuchaczom (— sała przepełniona! —) spektakl, chlubnie świadczący o poziomie tej uczelni; wśród jej wychowanków są nawet talenty wybitne. W końcowym koncercie Filharmonji (dyr. Sołtys) nowoścja była dla Lwowa suita z „Syreny“ Maliszewskiego, dzieło, ukazujące wraz z inwencją melodyczną i siłą rytmiki przedewszystkiem świetną grę barw bogatej palety orkiestralnej.

W lipcu gościły u nas rumuńskie orkiestry wojskowe; ich „monstre-koncert“ (z powodu niepogody w sali Teatru Wielkiego, przy zredukowaniu liczby wykonawców z 750 na 450) wykazał, że pod kierownictwem płk. Massini'ego, (wielce zasłużonego przed kilku laty kapelmistrza lwowskiej opery) stał się teu olbrzymi zespół pod względem tonu, brzmienia, zestrojenia, zgrania — ideałem orkiestry dętej. *J. F.*

TORUŃ

Toruń — stolica ziemi pomorskiej, ma tradycje w pielęgnowanin pieśni chóralnej. Liczne pomorskie towarzystwa śpiewacze jeszcze za czasów zaborczych szerzyły za pomocą pieśni muzykę polską, a poniekąd i broniły w ten sposób czystości mowy ojczystej. Praca towarzystw śpiewaczych nie ustaje i obecnie: nadal gorliwie spełniają one swą misję krzewienia pieśni polskiej i urządzają liczne koncerty. Jeden z najstarszych na tutejszym terenie zespołów śpiewaczych—chór „Lutnia“ zorganizował niedawno ogólnopolski kongres muzyki religijnej, na którym m. i. wykonano cały szereg utworów dawnej muzyki polskiej (T. Szadek, M. Zieleński, Wacław z Szamotuł, B. Pękiel, G. G. Gorczycki), Mszę Kurpińskiego oraz utwory współczesne

Ruch koncertowy organizowany jest przez Pomorskie Towarzystwo Muzyczne, które wyzyskuje miejscowe siły artystyczne oraz zaprasza do Torunia wybitniejszych artystów polskich i zagranicznych. W ostatnim sezonie koncertowym zorganizowano koncert prof. Butkiewicza z Poznania, prof. Lisickiego, Musiałkowskiej oraz prof. śpiewu Drexler-Pasławskiej.

Grono profesorów z dyr. Łopatyńskim na czele przygotowało dwa popisy uczniów, które dały możność zapoznania się z systemem pracy pedagogicznej oraz z osiągniętemi w ciągu roku wynikami.

Muzykę symfoniczną w Toruniu reprezentuje orkiestra 63 p. p. pod dzielnym kierownictwem por. Grabowskiego.

W maju b. r. niżej podpisana rozpoczęła cykl koncertów kameralnych, poświęconych współczesnej muzyce kameralnej polskiej. Pierwszy koncert poświęcony twórczości L. Różyckiego wzbudził żywe zainteresowanie i cieszył się dobrą frekwencją.

Wreszcie należy wspomnieć o bezpłatnych, popularnych koncertach dla młodzieży szkół powszechnych, które zostały zorganizowene przez grono muzyków — nauczycieli szkół średnich. Wydaje się, że muzyka może spełnić wielkie zadania wychowawcze: trzeba tylko uprzystępnić ją najszerszym masom ludowym, aby stała się dobrem powszechnym. *St. J. Niekraszowa.*

KATOWICE

W m-cu czerwcu b. r. odbyło się w Katowicach z inicjatywy Śląskiego Związku Muzyków Pedagogów zebranie protestujące przeciw dotychczasowym metodom programowym Polskiego Radja w Warszawie. Na zebraniu tem były reprezentowane następujące organizacje zawodowe: Śląski Związek Muzyków Pedagogów, Zawodowy Związek Muzyków (oddział śląsko-dąbrowski), oraz Związek Artystyczno-Literacki na Śląsku. Zebrani po przeprowadzonej ożywionej dyskusji uchwalili jednogłośnie następującą rezolucję:

1) Protestujemy przeciw dotychczasowej polityce artystycznej i budżetowej Polskiego Radja w Warszawie, która stale w swych audycjach nie uwzględnia pozastołecznych sił artystyczno-muzycznych, co połączone jest z wielką szkodą dla rozwoju regjonalnej kultury.

2) Ponieważ jest rzeczą dowiedzioną, iż rozwój radjofonji, jak i wogóle muzyki mechanicznej, podkopał ekonomiczną egzystencję dużej rzeszy muzyków zawodowych, przeto jest rzeczą słuszną, sprawiedliwą i konieczną, ażeby Polskie Radjo — instytucja mająca tak duże dochody z opłat abonamentowych umożliwiła bezrobotnym często muzykom otrzymanie chociażby doraźnego zarobku.

3) Dlatego też zebrani żądają: a) ograniczenia do minimum nadawania muzyki z płyt gramofonowych jak również ograniczenia audycyj zagranicznych do najbardziej wartościowych, zaś b) uwzględnienia w jak największej mierze rodzimej muzyki żywej, zwłaszcza współczesnej.

4) W Katowicach istnieje stała orkiestra symfoniczna, zespoły kameralne, działają artyści-wirtuozi, prelegenci, recytatorzy oraz wielka ilość zespołów śpiewaczych. Ten tak ożywiony, a stosunkowo młody ruch artystyczny, wymaga pieczołowitej i bacznej opieki ze strony sfer centralnych.

5) Z powyższych powodów zebrani żądają przyznania na cele propagandowo-muzyczne rozgłośni katowickiej kwoty proporcjonalnej do kwoty wpłaconej przez radjoabonentów okręgu śląskiego, celem umożliwienia śląskim siłom artystycznym znacznego udziału w programach rozgłośni katowickiej, oraz stworzenia przy tejże rozgłośni stałego zespołu orkiestrowego, któryby wykonywał muzykę popularną i taneczną w miejsce dotychczas nadawanych audycyj z płyt gramofonowych.

KONKURS KOMPOZYTORSKI

Celem pobudzenia twórczości muzycznej w zakresie dzieł przystępnych dla najszerszych sfer miłośników muzyki rozpisuje Wydział Oświecenia Publicznego Urzędu Wojewódzkiego Śląskiego konkurs na utwory zespołowe względnie orkiestralne na następujących warunkach:

1) forma oraz czas trwania utworu dowolne (uwertura, fantazja, taniec, marsz, utwór charakterystyczny, intermezzo, warjacje, suita i t. p.).

2) skład orkiestry dowolny (orkiestra smyczkowa, harmonijkowa, mandolinowa, złożona z cytr, gitar lub o składzie różnych instrumentów) jednakże z wyłączeniem fortepianu,

3) za najlepsze prace naznacza się trzy nagrody:

I nagroda zł. 300.—
II „ zł. 200.—
III „ zł. 100.— oraz trzy odznaczenia honorowe.

4) utwory opatrzone godłem wraz z zamkniętą kopertą zawierającą adres kompozytora należy nadsyłać pod adresem: Urząd Wojewódzki Śląski — Wydz. Oświecenia Publ., Katowice, do dnia 30 października r. b.,

5) utwory nadesłane na konkurs muszą być oryginalne, nienagrodzone na żadnym konkursie, nigdzie drukiem nieogłoszone, ani dotychczas niewykonywane,

6) nagrodzone oraz odznaczone utwory stają się własnością Wydziału Oświecenia Publicznego; prócz tego Wydział Oświecenia Publicznego zastrzega sobie prawo kupna utworów nienagrodzonych,

7) utwory nienagrodzone można odebrać do dn. 30 marca 1935 r.,

8) skład sądu konkursowego jest następujący: Faustyn Kulczycki, dyr. Państw. Konserwatorjum muzyczn. w Katowicach, Tadeusz Prayzner, prof. Państw. Konserwatorjum muzyczn. w Katowicach, Marjan Cyrus Sobolewski, prof. oraz przedstawiciel Wydziału Oświecenia Publicznego.

Uprasza się wszystkie pisma o przedrukowanie warunków powyższego konkursu.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPKÓW W WARSZAWIE

W m-cu marcu 1935 r. odbędzie się w Warszawie międzynarodowy konkurs skrzypków im. Henryka Wieniawskiego, zorganizowany przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Chopina Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Udział w konkursie mogą przyjąć osoby obojga płci i wszelkich narodowości w wieku do lat 30. Każdy z uczestników konkursu obowiązany jest wykonać: jeden utwór J. S. Bach, dwa utwory H. Wieniawskiego oraz jeden utwór nowoczesny. Konkurs odbędzie się w 2-ch etapach, przyczem do drugiego etapu będą dopuszczeni najlepsi skrzypkowie w liczbie 20-tu, którzy wykonają z towarzyszeniem orkiestry dwie części (I i II lub II i III) jednego z koncertów skrzypcowych H. Wieniawskiego.

Przewidziane jest siedem nagród pieniężnych oraz 15 dyplomów honorowych.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

F. Olszewski. Preludja na organy op. 8 № 11. Nakład i własność kompozytora. Poznań 1934.

F. Lessel. Warjacje № 2 na fortepian w opracowaniu prof. Z. Drzewieckiego. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1934.

Polska Pieśń Chóralna — zeszyt IV (Pieśni ludowe Stanisława Kazury na chór mieszany). Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1934.

Inż. Józef Stein, Wpływ muzyki mechanicznej na bezrobocie polskich muzyków zawodowych i na poziom ich płac. Odbitka z kwartalnika „Statystyka pracy“ — rocznik XIII — 1934.

„Śpiewak“ — miesięcznik muzyczny, Katowice. Zeszyty za maj, czerwiec i lipiec — sierpień 1934.

Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie — Lwów, № 84.

„Orlęta“ — miesięcznik polskiej młodzieży szkolnej — Poznań, czerwiec 1934.

Redaktor i wydawca w imieniu Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej *Teodor Zalewski.*

TW
MP